

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
JOILSON MENDES ARRUDA

**O sociológico e o insólito em *o remorso de baltazar
serapião*, de Valter Hugo Mãe**

PORTO VELHO – RO
2013

JOILSON MENDES ARRUDA

O sociológico e o insólito em *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários à Universidade Federal de Rondônia – Unir.

ORIENTADORA: Sonia Maria Gomes Sampaio

PORTO VELHO

2013

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

A779s

Arruda, Joilson Mendes

O sociológico e o insólito em O Remorso de Baltazar Serapião / Joilson Mendes
Arruda. Porto Velho, Rondônia, 2013.
69f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal
de Rondônia / UNIR.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sonia Maria Gomes Sampaio

1. Crítica literária 2. Crítica sociológica 3. Fantástico I. Sampaio, Sonia Maria
Gomes II. Título

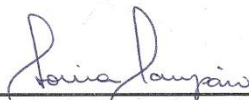
CDU: 82.09

Bibliotecária Responsável: Ozelina Saldanha CRB11/947

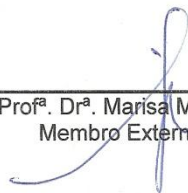
Esta dissertação foi julgada suficiente como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia/UNIR.

Porto Velho, 13 de dezembro de 2013.

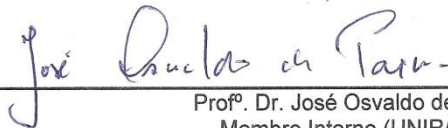
BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR/RO)
Orientadora e Presidente da Banca



Profª. Drª. Marisa Martins Gama Khalil
Membro Externo (UFU/CNPq)



Profº. Dr. José Osvaldo de Paiva
Membro Interno (UNIR/RO)

**A Rita Isabel Gomes Furtado (em memória),
por quem minha família e eu tínhamos um
imenso carinho.**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Luíza Mendes Arruda e José Alvino de Arruda, pela vida, e a minha irmã, Joelma Mendes Arruda, pelo convívio fraterno.

À Ana Maria Felipini Neves, por todo o amor, companheirismo, suporte e aporte.

À profa. Dra. Sonia Maria Gomes Sampaio, minha orientadora, que adotou a mim e a este trabalho.

Aos amigos, essa família escolhida, pela torcida sempre cativante e reanimadora.

À Capes, pela concessão da bolsa.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO: Objetiva-se, com este trabalho, contribuir para os estudos literários, sobretudo aqueles voltados para a narrativa, literatura contemporânea em Língua Portuguesa e fantástico. Partindo do pressuposto de que as obras de Valter Hugo Mãe, cada uma delas (*o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *a máquina de fazer espanhóis* e *O filho de mil homens*) aborda, entre outras coisas, algum tipo de preconceito, podem ser lidas à luz da crítica sociológica desenvolvida por Antonio Candido, segundo a qual dados sociais são estruturados esteticamente pelo objeto literário. O presente trabalho analisa, exclusivamente, o romance *o remorso de baltazar serapião* (2010), ciente de que o dado social estruturado é a condição das mulheres, sob um dedutivo paralelo entre a Idade Média e a contemporaneidade. Elementos da ordem do fantástico e do grotesco são abordados, porque eles reforçam a ideia de que a condição feminina compõe a estrutura estética do romance, isto é, os elementos fantásticos contribuem para a leitura sociológica da condição feminina no romance.

Palavras Chave: Narrativa. Valter Hugo Mãe. Crítica sociológica. Condição feminina. Fantástico.

Abstract: Contributing to the literary studies is the aim of this paper, chiefly those regarding the narrative, contemporary literature in Portuguese language and fantastic. Starting with the presupposition that the works of Valter Hugo Mãe, each of them (*o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *a máquina de fazer espanhóis* e *O filho de mil homens*) deals, among other things, with some type of bias, and can be read in the light of Antonio Candido's sociological critique, according to which, social data can be esthetically structured by the literary object. This paper analyzes, exclusively, the novel *o remorso de baltazar serapião* (2010) aware that the social data structured is the women's condition, under a deductive parallel between the Middle Age and the Contemporary. Elements of the fantastic and grotesque order are dealt with, because they enhance the idea that the female condition makes up the novel esthetical structure, that is to say, the fantastic elements contribute to the sociological reading of the female condition in the novel.

Key-word: Narrative. Valter Hugo Mãe. Sociological Critique. Female condition. Fantastic.

Sumário

Introdução _____ p.10

Seção I

O romance e a condição da mulher _____ p.15

Seção II

A insólita condição feminina _____ p.39

Seção III

A miséria humana e a relação de poder entre homens e mulheres ao longo da história _____ p.54

Conclusão _____ p.65

Referências bibliográficas _____ p.67

Introdução

O presente estudo visa a oferecer uma leitura acerca do romance *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe. O nome do romance está grafado em letras minúsculas em conformidade com o que consta nas edições publicadas do livro¹. Mãe nasceu em Saurino, Angola, em 1971, mas, aos dois anos de idade, radicou-se em Portugal com sua família. Ele é autor de livros de poemas, narrativas infantis e outros cinco romances. Foi vencedor do prêmio José Saramago de Literatura em 2007 com *o remorso de baltazar serapião*, de 2006, e do prêmio Portugal Telecom de literatura em 2012 com o romance *a máquina de fazer espanhóis*, do mesmo ano.

As obras de Mãe começam a chegar ao Brasil a partir de 2010 e, portanto, ainda carecem de estudos, pois, em nosso país, não se encontram com facilidade teses, dissertações ou monografias que tratem especificamente delas. A presença de Mãe na Flip (Festa Literária de Paraty) em 2011 fez com que o autor ganhasse bastante espaço na mídia brasileira (jornalística e publicitária). Contudo, foram algumas declarações de José Saramago que aguçaram a nossa curiosidade sobre a linguagem literária de Valter Hugo Mãe: na ocasião do prêmio em 2007, Saramago afirmou sentir-se diante de um novo parto da Língua Portuguesa e que a linguagem de Valter Hugo, em *o remorso de baltazar serapião*, era como um *tsunami* literário.

Sobre Mãe, há somente alguns trabalhos referentes à literatura contemporânea em Língua Portuguesa que mencionam o escritor, além de sinopses, resenhas e matérias jornalísticas sobre os livros, feitos para circulação midiática, sem análises mais exaustivas, dada a natureza dos veículos em que surgem. Na Plataforma *Lattes* CNPq consta uma dissertação em andamento desde 2011, intitulada *Poética de ruptura em o remorso de baltazar serapião*, sendo desenvolvida por Sônia Maria Rodrigues e orientada por Lilian Lopondo, na Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP).

¹ O nome do autor também está grafado em letras minúsculas no livro em questão e em outras obras suas publicadas até 2012, mas, neste trabalho, optamos por grafar o nome do autor com letras maiúsculas, conforme o uso corrente.

Demonstraremos que a narrativa de *o remorso de baltazar serapião* (2010) é construída sob um dado social, a condição feminina, e que o romance está permeado por elementos insólitos que valorizam esse dado social. Valter Hugo Mãe costuma problematizar, em seus romances, entre outras coisas, algum tipo de preconceito. Em *o remorso de baltazar serapião*, a questão central é a condição feminina, expressa em um elaborado trabalho com a linguagem. Há também no romance um dedutivo paralelo entre a Idade Média e a contemporaneidade, o que faz do romance um possível dispositivo crítico moderno de determinadas práticas do passado.

Este estudo está dividido em três seções.

A primeira seção tem como foco as questões de linguagem do romance. Chamamos linguagem todos os elementos presentes na estruturação do texto: seu léxico, sintaxe, tempo, espaço, personagens, o uso do insólito e até as experimentações que inscrevem o romance na modernidade. O léxico do romance conta com termos que têm suas significações atreladas às relações que eles mantêm entre si no interior da obra. A sintaxe também possui organização que é própria à obra. Esses dois elementos, juntos, são responsáveis pelo engendramento de uma linguagem que o leitor não é capaz de associar a qualquer tempo, espaço ou comunidade. O leitor pode ser levado a conjecturar uma linguagem do passado, posto que o tempo, o espaço e a forma arcaica em que vivem os membros da comunidade possuem características medievais, mas em nenhum momento estão localizados pelo narrador. O modo como a linguagem é construída traz em si significado, aponta para o insólito da narrativa, são experimentações que agem principalmente sobre a forma linguística e interferem no romance: o texto é todo construído em letras minúsculas, incluindo nomes próprios (baltazar serapião, dom afonso, brunilde, aldegundes, entre outros personagens) e inícios de orações (“a minha mulher haveria de ser a ermesinda. eu sabia quem ela era, já a tivera por perto diversas vezes”. (MÃE, 2010, p.22). A pontuação é feita apenas de vírgulas, pontos finais e pontos de continuação, não havendo travessões ou aspas, para indicar as falas, nem pontos de exclamação ou interrogação.

Na segunda seção há uma discussão teórica a respeito do fantástico e dos possíveis tipos de insólito presente em *o remorso de baltazar serapião*. Partimos do clássico conceito desenvolvido por Tzvetan Todorov, para quem o fantástico seria um gênero e se manifestaria principalmente na hesitação do leitor diante do sobrenatural literário. Em seguida, apontamos brevemente os precursores dos estudos acerca do sobrenatural literário, citamos o estudioso Flávio Garcia, que amplia o conceito de insólito, concordamos com Bioy Casares, para quem existiriam vários tipos de fantásticos, e depois passamos a confrontar o clássico conceito com as ideias de outros teóricos. Com o intuito de identificar o tipo de insólito utilizado pelo romance de Mãe, buscamos estabelecer semelhanças e diferenças entre o fantástico todoroviano e o grotesco desenvolvido por Bakhtin, mesmo embate dialético fazemos entre o conceito do teórico búlgaro e o neofantástico, de Jaime Alazraki. Não chegamos à conclusão de um tipo específico de fantástico na obra de Mãe, mas podemos descrever as estratégias adotadas.

Na terceira seção temos em princípio uma análise dialética entre o que lemos como um passado ficcionalmente projetado pelo romance e o que temos na sociedade contemporânea. Em seguida, apontamos uma leitura global do romance como uma metáfora para a miséria humana. Depois, analisamos mais detidamente a relação de poder entre homens e mulheres ao longo da história. Para tanto, nos valem dos estudos de Michelle Perrot, para quem toda relação entre homem e mulher, tanto na história quanto no presente, é uma relação de poder. Existem variadas formas de poder, essas formas, juntas, são os poderes. Se pela história vê-se que as mulheres estão alcançando alguns desses poderes, o que Mãe faz entrever em sua narrativa é que essa divisão ainda é injusta, brutal e incivilizada.

O romance em questão poderia ser lido por diversos vieses, mas o rigor técnico-científico nos levou a buscar construir uma análise coesa, ainda que as intempestividades teóricas tenham nos obrigado a tratar como ferramenta única instrumentos de abordagem de diversos estudiosos, sejam esses instrumentos a História ou as Teorias Literárias.

No corpo deste trabalho, serão encontradas discussões que partirão da linguagem narrativa empregada no processo de construção do texto de Mãe; seguirão pelos elementos narrativos, com foco nas personagens e no tempo; abordar-se-ão os tipos de fantásticos desenvolvidos na obra; tocaremos a questão acerca da miséria das personagens e por fim a relação entre homens e mulheres ao longo da história.

Nossa análise tem por base o método crítico sociológico desenvolvido por Antonio Candido (2008). Para este, a crítica sociológica é aquela capaz de demonstrar de que maneira o dado social é estruturado esteticamente pelo objeto literário. Buscaremos uma análise integral e que não seja unilateralmente sociológica, para tanto, utilizaremos livremente elementos capazes de nos conduzir a uma interpretação coerente.

As abordagens que faremos acerca da Idade Média constarão de considerações de Jacques Le Goff referentes ao Feudalismo, em *A civilização do ocidente medieval* (1984), e ao Maravilhoso Medieval, em *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval* (1990), livros que tratam da Idade Média em toda a sua complexidade.

As ideias de Todorov desenvolvidas em *Introdução à literatura fantástica* (1975) são o ponto de partida para as discussões que faremos sobre o conceito de fantástico e suas vertentes. O teórico búlgaro postula que o fantástico seria a hesitação experimentada pelo leitor, em face do evento sobrenatural. Outros críticos discordarão de Todorov, mas desenvolverão os trabalhos, quase todos, a partir de sua obra.

O conceito de grotesco por nós discutido ao longo deste trabalho será orientado pelas ideias de Bakhtin, ao tratar da cultura popular na Idade Média. Ainda que o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999) parta da análise dos livros *Gargântua e Pantagruel*, as considerações de Bakhtin serão válidas para o nosso estudo no tocante ao percurso histórico e à conceituação do grotesco.

Por se tratar de uma produção romanesca relativamente recente, nosso trabalho também contribuirá para o acervo crítico sobre Valter Hugo Mãe, posto

que, além das matérias midiáticas, no Brasil ainda são raros os textos acadêmico-científicos sobre o autor. Objetivamos também contribuir para os estudos literários, sobretudo aqueles voltados para a narrativa, literatura contemporânea em Língua Portuguesa e fantástico.

Seção I

O ROMANCE E A CONDIÇÃO DA MULHER

Ao longo deste trabalho, analisaremos como um dado social, a condição feminina, é trabalhado pelo no romance *o remorso de baltazar serapião*, do escritor português Valter Hugo Mãe. Acreditamos que, nessa narrativa, tal dado é potencializado por eventos insólitos. Desta foram, a presente dissertação busca contribuir tanto para pesquisas que foquem a questão da crítica literária de textos em Língua Portuguesa quanto para pesquisas voltadas para a teoria literária.

O narrador-protagonista, baltazar, é um jovem rapaz que pertence à família serapião, conhecida em seu vilarejo como “família sarga”, dada a relação íntima que mantém com sua vaca, a sarga. Eles vivem e trabalham na propriedade rural de d. afonso, um vassalo do rei, como se tudo se passasse em um período medieval.

Baltazar casa-se com ermesinda, que passa a viver sob o jugo da violência do marido em função de ciúmes. Ao acompanhar o irmão aldegundes, talentoso pintor, em uma viagem até o reino, o narrador é amaldiçoado por gertrudes, a mulher queimada.

O feitiço consiste em incinerar a si e a tudo ao redor, caso baltazar, aldegundes e dagoberto afastem-se um do outro. Os três voltam à vila em que moram, são execrados por todos os habitantes, não conseguem encontrar quem possa desfazer o feitiço e isolam-se em um lugar ermo onde morrem algum tempo depois. Os feitiços e as maldições são os elementos maravilhosos do enredo. Contudo, é possível perceber que o maravilhoso do romance mantém uma relação dialética com o conceito de Tzvetan Todorov. Afasta-se deste em muitos pontos e se aproxima do conceito de maravilhoso cristão identificado por Jaques Le Goff nas narrativas dos séculos XII e XIII, ou seja, na baixa idade média. Enquanto para Todorov o maravilhoso é um evento sobrenatural somente explicado pelo próprio sobrenatural, para Le Goff o maravilhoso medieval tem uma explicação divina ou satânica que aposta na crença do leitor. Salientamos que o conceito de maravilho de Le Goff será mais

produtivo para o nosso estudo, tendo em vista, inclusive as condições históricas expostas pelo romance, que encontram similaridade com o imaginário da Idade Média.

Segundo Le Goff (1990), um dos primeiros problemas a ser tratado sobre o maravilhoso é o seu vocabulário. Havia, no Ocidente medieval, os termos *mirabilis* e *mirabilia* equivalentes ao atual adjetivo, porém com sentido um pouco diferente:

Se se pode portanto reconhecer uma continuidade de interesse entre a Idade Média e nós por um mesmo fenómeno a que chamamos “o maravilhoso”, deve notar-se que, onde nós vemos uma categoria – uma categoria do espírito ou da literatura -, os homens cultos da Idade Média e os que dela recebiam a sua própria informação e formação viam, sem dúvida, um universo – e isto é muito importante -, mas um universo de objectos, uma coleção mais que uma categoria. (LE GOFF, 1990, p.17-18)

Depois de apresentar sua proposta de trabalho:

Eu tentei, não digo definir - o que seria demasiado ambicioso -, mas identificar um maravilhoso cristão. E há-o, sem dúvida; mas não representa no cristianismo nada de essencial, pelo que tenho a impressão de que se formou apenas porque já havia essa presença e essa pressão de um maravilhoso anterior, perante o qual o cristianismo não podia deixar de pronunciar-se, de tomar posição. (LE GOFF, 1990, p. 19)

O historiador demonstrará a relação que a Igreja católica ocidental medieval manteve com o maravilhoso, reprimindo-o na alta Idade Média, mais ou menos do século V ao século XI, “Creio poder dizer-se para este período que se verificou uma espécie, se não rejeição, pelo menos de repressão do maravilhoso”. (LE GOFF, 1990, p. 20), e, depois, usando-o em seu favor nos séculos XII e XIII, “ele é agora menos perigoso a ponto de a Igreja poder já domesticá-lo, recuperá-lo”. (LE GOFF, 1990, p.21).

Dada a similaridade do romance com o pensamento medieval, optamos pelo conceito de maravilhoso em Le Goff, mas fazemos a ressalva de que

Irlemar Chiampi (1980), em seu estudo sobre o realismo maravilhoso, também se utiliza dos termos *mirabilia* e *mirabilis* e os opõe ao termo *realia* (real).

As personagens de *o remorso de baltazar serapião* são crentes do poder de deus, e, por consequência, do poder do diabo e de seus interlocutores. Portanto, não se trata de um maravilhoso que permitiria qualquer evento insólito, como um sapo que falasse, trata-se de um maravilhoso que permitiria eventos insólitos ligados à religião e às magias com poderes semelhantes.

Depois de usado em favor da Igreja, o maravilhoso passa por uma fase de estetização. Le Goff concordará com Todorov quanto à distinção entre estranho e maravilhoso. Ao passo que “o maravilhoso conserva sempre um resíduo sobrenatural que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao sobrenatural”. (LE GOFF, 1990, p. 22). O estranho não necessita de explicação sobrenatural, ao contrário, sua explicação se realiza por meio de raciocínio lógico.

O historiador ainda reconhecerá três adjetivos para recobrir três âmbitos desse sobrenatural dos séculos XII e XIII. São eles:

Mirabilis. É o nosso maravilhoso com as suas origens pré-cristãs.

Magicus. Termo que estava ligado a uma magia negra que tinha a ver com o diabo, mas também a uma magia branca considerada lícita, mas que se tornou o sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico.

Miraculosus. Do qual procede o maravilhoso cristão, o sobrenatural cristão, ligado ao milagre, elemento bastante restrito, parte do maravilhoso que tendia, inclusive, desvanecer-se. (LE GOFF, 1990, p. 22)

O romance de Valter Hugo Mãe possui uma forte relação com a Idade Média. O espaço onde se passa a narrativa, bem como as relações que as personagens mantêm entre si, são muito características do período medieval. O modo como a narrativa se desenvolve também se vale de outra característica medieval: o maravilhoso medieval. Valendo-se da crença dos personagens, o enredo é permeado por eventos insólitos como maldições e bruxas. Jacques Le Goff descreve esse tipo de maravilhoso como influenciado

pelo cristianismo. São exemplos disso no romance as constantes referências a Jesus, Deus e ao Diabo.

Em “O Narrador” (1987), o filósofo Walter Benjamin explica, por meio de uma metáfora, que havia, até a Idade Média, dois tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro, aquele que falava da história do local onde vivia, posto que, estava ali há muitos anos, logo era sabedor das tradições e dos costumes. O segundo, conhecedor de muitos lugares, trazia informações de terras distantes, contava suas sensações diante das experiências pelas quais passara. Após apresentar a imagem do camponês e do marinheiro, para falar dos tipos fundamentais de narradores e consequentemente de narrativas, Benjamin lembra que esses dois tipos criaram suas famílias de narradores. Isso porque houve uma interpenetração nas maneiras de narrar, gerando uma evolução mortal para a narrativa: “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”. (BENJAMIN, 1987, p.201). Ou seja, a tradicional arte de narrar estaria chegando ao fim.

Ao traçar os elementos que estão pondo fim à narrativa tradicional, Benjamin elenca as características do romance, por exemplo, quando afirma que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 200-201). Tal fenômeno se dá, porque o romance não tem compromisso com uma “verdade épica”. A literariedade do romance consiste na “verdade” que ele engendra, na estrutura que constrói e na verossimilhança que o texto mantém consigo, dentro dos limites que são dados pelo próprio texto. Significa dizer que, se a narrativa exigia certo compromisso com a História, a sociedade e o espaço, o romance vai se eximindo dessa obrigação, porque se quer mais livre, experimental, aberto às diversas possibilidades estéticas. *O remorso de baltazar serapião*, por exemplo, uma obra contemporânea, apresenta um tempo com indícios do período medieval; um espaço não nomeado, que poderia ser Portugal ou qualquer outro lugar; e uma sociedade com um comportamento próprio. Não há, no romance citado, a “verdade épica” anteriormente presente na narrativa.

Benjamin ainda afirma que a verdadeira narrativa:

tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma da vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1987, p.200)

Embora o ambiente narrativo do romance de Mãe pareça situar-se na Idade Média, o narrador não comunica a experiência, no sentido de transmiti-la. Ele explora a experiência no espaço da representação literária. Cada personagem apresenta uma experiência e, a partir de então, o leitor passa a deduzir o “ensinamento”, ele não é “transmitido”, é o leitor quem elabora o “conselho”. Não deixa de haver, por isso, a comunicação de uma sabedoria. Contudo, ela não é mais “depositária”, no sentido unilateral do leitor receber passivamente este ensinamento, passando a ser participativa, na medida em que o leitor elabora sentidos para o que é proposto pela obra. Vale ressaltar que o romance é marcado essencialmente pela total “ausência”: de regras mínimas de civilidade, de condições materiais e, inclusive, de qualquer “ensinamento” no seu sentido convencional.

É preciso esclarecer que, ao longo deste trabalho, será retomada, por diversas vezes, a questão da provável postura do leitor perante o texto. Neste sentido, concordamos com Bakhtin, quando diz que:

neste caso, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (...). Tudo que aqui dissemos refere-se igualmente, *mutatis mutandis*, ao discurso escrito e ao lido. (BAKHTIN, 2003, p. 271-272).

Assim, compreende-se que se trata do movimento que põe fim ao texto épico e o suplanta com a chegada do romance, pois, como coloca o estudioso em “Epos e Romance”, “encontramos a epopeia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero profundamente envelhecido”. (BAKHTIN, 1998, p.397). As ideias de Bakhtin confluem para o pensamento de Benjamin, quando o autor russo afirma que o romance é o gênero que se adaptou à modernidade:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às novas condições de existência. (BAKHTIN, 1998, p.398)

Vê-se, portanto, que o romance é um gênero mais aberto às experimentações da era moderna, tanto no âmbito da linguagem quanto do simbólico, enfim, da estrutura literária como portadora de significação. Ele se alimenta de outros gêneros, terminando por configurar um espaço propício a sua própria reinvenção.

Na mesma obra, Mikhail Bakhtin faz valiosas considerações acerca do romance:

o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1998, p.397)

Tal pensamento afina-se aos usos inovadores que Valter Hugo Mãe faz da Língua Portuguesa em sua obra. São experimentações que agem principalmente sobre a forma linguística e interferem na forma do romance de modo inusitado: o texto é todo construído em letras minúsculas, incluindo nomes próprios (baltazar serapião, dom afonso, brunilde, aldegundes, dentre

outros) e inícios de orações (“a minha mulher haveria de ser a ermesinda. eu sabia quem ela era, já a tivera por perto diversas vezes”. (MÃE, 2010, p.22). A pontuação é feita apenas de vírgulas, pontos finais e pontos de continuação, não havendo travessões ou aspas, para indicar as falas, nem pontos de exclamação ou interrogação:

minha senhora chamou, perguntou minha irmã brunilde com o corpo todo tolhido de medo. chamei, entra, ajoelha-te bem perto de mim e jura que me contas a verdade. de quê, minha senhora, tão poucas coisas sei de certeza. (MÃE, 2010, p.71).

Algumas preposições recebem valores diferentes da linguagem textual culta ou sequer aparecem: “mas não ia eu embora de realidade” (MÃE, 2010, p.25), “vendo-nos [no] labor ininterrupto”. (MÃE, 2010, p.11). Elas também estão no âmbito da inovação linguística.

Outra leitura possível das minúsculas estaria na tentativa de atribuir igual valor a tudo. Não havendo marcação gráfica de palavras próprias, não há o “próprio” e tudo é comum: o divino, o humano e o animal possuem, portanto, a mesma valoração, ou seja, nenhum destes planos é visto de forma especial. O nome de deus é escrito com letra minúscula, assim como o são os nomes dos pobres, dos ricos ou mesmo da vaca, sarga.

Encontram-se, ao longo do romance, inúmeras palavras com significados incomuns ao vocabulário usual contemporâneo, mas que são coerentes ao contexto, de forma homológica²: “com a vontade tão desenfreada de entrar numa rapariga.” (MÃE, 2010, p.21), “e eu começara a desconfiar que alguém mais se punha nela”. (MÃE, 2010, p.22). Nesse caso, os verbos “entrar” e “por” funcionam como sinônimos entre si de “manter relação sexual”. Saliente-se ainda o uso excessivo da conjunção “e” no início dos períodos, o que contribui para a dinamização da narrativa: “e a mim competia estar quieto. como se enfeitasse a cabeça com coisas e mais coisas. e o teodolindo perguntou, e não te bateu. e eu respondi, não.” (MÃE, 2010, p.63). Tem-se a impressão de que as coisas são ditas ininterruptamente, não se esgotando nunca. Além disso, essa profusão de “e”, tanto no início de períodos como em

² Chamamos homológica a relação imanente que as partes do texto mantêm entre si.

seu interior, aproxima a linguagem escrita da linguagem oral, caracterizando um elemento fático presente na fala, aquele ligado à retomada e manutenção do diálogo.

Há, no romance, ainda, muitas construções linguísticas que geram ambiguidade na leitura. Este trabalho com a linguagem pode ser interpretado como o desejo de esteticamente plurissignificar uma palavra ou oração, dando outras possibilidades de leitura válidas e diferenciadas. Exemplo: “ali ninguém nos existia”. (MÃE, 2010, p. 184). Tal construção se apoia no pronome “nós”, que está exercendo uma função reflexiva e possibilitando pelo menos duas leituras: a primeira, a de que a comunidade a qual Baltazar, Aldegundes e Dagoberto pertenciam não existiria para os três, ali isolados, longe do vilarejo; e a segunda, a de que os três também não existiam para aquela comunidade, uma vez que, execrados e vitimados pelos olhares preconceituosos, a comunidade não sentiria a falta deles, aliás, até preferiria seu sumiço. Não obstante, as duas leituras só reforçam a miséria em que as personagens viviam.

Embora haja o propósito estético de descumprir as regras linguísticas textuais, o texto ainda permanece compreensível. Tal descumprimento, com a permanência do entendimento do texto, revela a “possibilidade”, para usar o termo utilizado por Bakhtin, que o romance possui de renovação, se reinventando e ainda se mantendo como romance.

A literatura consiste em um elaborado trabalho sobre a linguagem. Barthes dizia entender por literatura “não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor do comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”. (BARTHES, 2000, p.16-17). Esse “grafo complexo da prática de escrever” significa, segundo palavras do próprio Barthes, “trapacear com a língua, trapacear a língua”. Essas trapaças são revoluções permanentes da linguagem.

A literatura de Mãe contribui para essa “revolução permanente da linguagem”, à medida que traz para sua obra e a transforma em uma prática de escrita que agrega todos os elementos linguísticos elencados acima. Desta

forma, ele desmonta as maquinarias da linguagem, sendo assim: “a língua não se esgota na mensagem que engendra” (BARTHES, 2000, p.13). Ao afirmar isso Barthes postula que a língua teria outros modos de comunicar algo. Supomos que a primeira seria pela mensagem e depois por sua própria forma e até por aquilo que ela não diz. Entendendo o termo “engendrar” como aquilo que dá origem a algo, passamos a ver a mensagem, da qual fala Barthes, como uma construção, que como tal, possui um fim. A finalidade é sempre ideológica, ainda que estética, levando a linguagem, por vezes, a refletir sobre si mesma, e, por extensão, sobre a literatura.

O romance *o remorso de baltazar serapião*, com suas estratégias linguísticas, constrói uma linguagem que não se esgota na mensagem que transmite. O modo como a linguagem é construída já traz em si significado. A sintaxe, que muitas vezes parece insólita, já encena o tom fantástico e grotesco da narrativa. Essa sintaxe de Mãe é a sua busca por uma “linguagem-limite”, o “grau zero” da literatura, para usar termos de Barthes em seu livro *Aula*, (2000 p.19). No caso da narrativa de Mãe, a representação do grotesco não está apenas no imaginário que ele engendra, está também na estrutura da linguagem.

abríamos os olhos pirilampos à fraca luz da vela, porque a sarga mugia noite inteira quando havia tempestade. dava-lhe frio e aflição de barulhos. era pesado que nos preocupássemos com a sua tristeza, se havia algo na sua voz que nos referia, como se soubesse nosso nome, como se, por motivo perverso algum, nos fosse melódico o seu timbre e nos fizesse sentido a medida da sua dor. por isso, custava deixá-la sem retorno, sem aviso de que a má disposição das nuvens era fúria de passagem. (MÃE, 2010, p. 11).

O trecho acima, cheio de “trapaças linguísticas”, às quais fizemos referências anteriormente, é também exemplar para a sintaxe insólita de que falamos. A metáfora “olhos pirilampos” coloca o substantivo “pirilampos” exercendo uma função de adjetivo para “olhos”. A imagem que nos vêm é a de alguém que acaba de acordar e, para situar-se fora do mundo dos sonhos, pisca rapidamente, em um breve movimento de abrir e fechar os olhos, estando, assim, na passagem do escuro para o claro, mas esse claro é fraco e

acabamos envolvidos na atmosfera do medo sentido pela vaca. Essa nossa leitura vai ao encontro de uma fala de Barthes ao dizer que:

ela [a literatura] encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (BARTHES, 2000, p.19).

Diante disso, acreditamos que a linguagem de *o remorso de baltazar serapião* ganha o tom coerente com a linguagem utilizada, ou, como diria Barthes, dramatizada.

Do leitor é exigido maior trabalho para identificar as diversas nuances do texto, porém, essa dificuldade parece mostrar, de maneira metalinguística, o próprio cerne da literatura, que fala por metáforas, renova a linguagem, constrói novos caminhos, mas mantém a comunicação. O leitor pode se aproveitar desse “desvio” da linguagem e, a partir de então, formular suas interpretações, fazer associações. Tal movimento faz parte da fruição da literatura. Esse procedimento é também o que garante a singularidade do texto. São pontos que diferenciam a obra de Mãe das demais obras da literatura. Chklovski escreveu que “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

A singularização se dá em *o remorso de baltazar serapião* também pela hipérbole. Ela realça a linguagem, traz o estranhamento para o texto. A descrição de teresa diaba, por exemplo, é desmensurada ao colocá-la como mulher-bicho; o modo como baltazar castiga sua esposa quase sempre a põe à beira da morte.

É possível imaginar que os “descumprimentos” linguísticos textuais no romance aproximem o texto escrito do texto da fala. Um exemplo disso está na necessidade que há no texto escrito de iniciar suas sentenças com letras maiúsculas, na fala não existe tal marcação. O que Mãe faz é desobrigar o texto escrito de marcações desse tipo, já que elas não existem no texto oral e se valha apenas da entonação para marcar perguntas ou exclamações, não

possuindo também elementos que identifiquem a alternância de falas entre os interlocutores. Os novos valores dados às preposições, bem como aos demais elementos linguísticos, contribuem para o modo como o autor renova o gênero ao seu modo e, provavelmente, fazem parte da construção de uma língua própria engendrada pelo romance na busca de sua identidade linguística e plástica, ou seja, sua singularidade literária. Isso que estamos chamando de “descumprimentos”, mas que também poderíamos chamar de “trapaças”, para relembrar Barthes, demonstra a capacidade inventiva do autor, sua criatividade, bem como traz para o texto marcas de sua singularidade.

O leitor encontra, no romance, um ambiente aparentemente não contemporâneo. O aspecto de sociedade agrária que remete a uma forma simples de organização social é anterior, portanto, ao momento histórico das vanguardas, do modernismo e da sociedade moderna. Ele destoa das transgressões operadas na linguagem, herdeiras das conquistas estéticas dos movimentos de vanguarda e do modernismo. Assim, a ambientação está como uma marca do passado, e a transgressão de linguagem como uma marca do presente. O uso de minúsculas, por exemplo, já se encontra em textos vanguardistas do século XX. Há, portanto, uma junção de presente e passado, a despeito das diferenças existentes entre os dois momentos.

O espaço em que se passa a narrativa é de economia agrária, uma espécie de latifúndio que “emprega” pessoas da região, as quais estão ligadas ao dono da terra por um regime de servidão. Esse dono mora no que, por vezes, é chamado de “casa grande” e serve a um rei, que é a autoridade máxima da região. Essas pistas que são dadas ao longo da narrativa coincidem com o conceito de Feudalismo apresentado por Jacques Le Goff, em *A civilização do ocidente medieval*:

um sistema de organização econômica, social e política baseado nos vínculos de homem a homem, no qual uma classe de guerreiros especializados – os senhores -, subordinados uns aos outros por uma hierarquia de vínculos de dependência, domina uma massa campesina que explora a terra e lhes fornece com que viver. (LE GOFF, 1984, p.29)

Respeitadas as diferenças de regime, o modelo econômico, social e político desenvolvido no romance de Mãe também mantêm semelhanças com o regime escravocrata brasileiro. Em ambos, temos a presença da casa grande, de servos (escravos) que trabalham nessas casas, assim como trabalham nas terras do latifúndio ao qual a casa pertence. Contamos também com a presença de um senhor capaz de interferir diretamente na vida de seus servos, tanto na ordem do trabalho quanto na individual, ou mais especificamente, nas relações de alcova.

Se com Benjamin estamos autorizados a classificar *o remorso de baltazar serapião* como narrativa moderna, logo somos convocados a tentar formular um sentido para o fato de um romance moderno se passar em um espaço ficcional medieval, uma vez que retomadas dessa natureza não são frequentes em narrativas contemporâneas, especificamente as consideradas pós-modernas.

Consideramos contemporâneo todo o período chamado pós-industrial, que tem seu início por volta da década de 1960 até os dias atuais (LYOTARD, 2013). Com tal período também coincide a pós-modernidade, fruto da nova relação entre sociedade e informática. A cultura sofre grande transformação, uma vez que se utiliza da cibernética, abrindo portas para novas experimentações de linguagem. A contemporaneidade se diferencia da pós-modernidade na medida em que esta se abre a experimentações de linguagem mais radicais, dialogando mais intensamente com outras mídias, materiais, artes, etc.

Não só a ambientação como também a relação entre as personagens é, de modo reinventado, medieval. Segundo Macedo (2002), começam a aparecer, por exemplo, em número cada vez maior, documentos sobre a prostituição, esta “atividade ancestral”, a partir do século XIII. Bandos de mendigos, servos fugitivos e indigentes de toda espécie perambulavam por várias localidades até serem expulsos. Eram eles que abasteciam estes lugares com a prostituição. A atividade acontecia de maneira muito livre na área rural, porém, quando chegava ao perímetro urbano, que era para onde iam os indigentes a fim de pedir esmolas, a atividade era tolerada pelas

autoridades e ficava restrita a determinadas zonas das cidades. As autoridades toleravam a prostituição, porque reconheciam nela algumas funções sociais, tais como “alívio” para o celibato dos clérigos, solução para violência juvenil, combate ao homossexualismo, etc.

No romance encontramos uma personagem com características semelhantes às descritas: teresa diaba. Ela está sempre perambulando pela região onde mora baltazar, que a procura com frequência no intuito de se satisfazer sexualmente, ou “aliviar-se”, como diz o narrador:

estropiada da cabeça, torta de braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher, servia assim como melhoria de uma vez que tivéssemos de fazer com a mão. (MÃE, 2010, p.27-28).

Não apenas baltazar se vale de teresa diaba enquanto objeto sexual, mas outras personagens do livro também, como seu irmão aldegundes, que com ela iniciará a vida sexual de fato.

Vale ressaltar que parece haver, em *o remorso de baltazar serapião*, um duplo temporal que buscaria traços medievais de miséria, exploração e violência pouco modificados nos tempos atuais, assim como os tempos atuais seriam, no que diz respeito a determinados traços, resultado da pouca evolução da Idade Média. Referimo-nos, aqui, ao modo como se organizam as relações sociais, sejam elas entre classes, familiares ou, mais especificamente, entre homem e mulher. No romance em questão, a condição da mulher, o modo como vive, sofre, silencia e morre é consoante aos lugares sociais que ocupa: como subalterna na casa do senhor das terras em que vive, como esposa servil que recebe ordens e castigos de seu marido, e como mulher dominada pelos desejos violentos dos homens que a submetem. Lembremo-nos que ermesinda é, várias vezes, violentada por aldegundes e dagoberto,

sem perda de tempo, noite tão dentro e numa rapidez de invejar lebres, o aldegundes e o dagoberto queimavam os buracos da minha ermesinda (...) e faziam-no em conluio, ajeitados um para o outro para melhorarem a maneira de se aliviarem em pressa e préstimo o suficiente. (MÃE, 2010, p.191).

sob uma velada permissão do marido,

foi como se repetiu por muitas noites o ritual, ao fim de dias em que também eu me completava com a minha ermesinda, levando lhe talvez um maior afeto, cortado esporadicamente pelo ódio azedando-me os sentidos. muitas noites se repetiu, e naquela ordem nos mantivemos como coisa de bem. e nem permiti que ela me dissesse por gestos e olhares que suplício era o seu de servir meu próprio irmão e amigo tão grande. por mais que me apertasse como podia, por mais que lhe sentisse a urgência da minha companhia, não lhe oferecia proteção. largava-a para a noite como quem sabe deixar os seus no lugar do lobo. deixava-a e pensava que talvez o lobo não a comesse, talvez a ferasse um pouco, talvez a magoasse, sim, mas não ma levaria, seguramente. seguramente, não ma levaria. (MÃE, 2010, p.191-192).

Até morrer durante um dos atos:

e a minha ermesinda mais se tentou debater e mais lhe custava a respirar, mais eles se afligiam com controlá-la para, mais que não fosse, voltarem aos seus lugares e esperarem que se acalmassem, as duas, ela e a vaca (...). afastaram-se da minha ermesinda que, imóvel, respirou menos, respirou menos, respirou menos, não respirou. (MÃE, 2010, p. 194).

A condição da mulher presente no romance é um dado social que dialoga dialética e incessantemente com a ficção. Por meio dele, percebemos como a condição da mulher é trabalhada no romance de modo a atrair temas secundários, bem como apropriações literárias, como o fantástico literário e o saber histórico acerca da Idade Média. Nesse sentido, lança-se mão da crítica sociológica, método que promove a possibilidade de abordar a relação entre o estético ficcional e o contexto, tal como propõe e defende o estudioso Antonio Candido.

Segundo Antonio Candido (2008), a crítica sociológica deve ser aquela capaz de demonstrar de que maneira o dado social é estruturado esteticamente pelo objeto literário. Dessa forma, o dado social precisa ser operado de maneira técnica e formal sobre elementos como narrador, personagens, tempo, espaço, enredo, linguagem entre outros, como temos

visto ao longo deste trabalho. Apenas identificar o dado social trabalhado no texto seria uma análise por demais rasa, posto que, enquanto produto de uma civilização, toda literatura também se refere ao social. Aproveitar o dado social para discutir a sociedade seria um trabalho mais voltado para a sociologia da literatura e não caracterizaria a análise estética de uma obra.

Buscamos uma crítica integral que não seja unilateralmente orientada. Para tanto, utilizamos livremente elementos capazes de nos conduzir a uma interpretação e análise coerentes. Ressaltamos elementos de nossa preferência utilizados como componentes da estruturação da obra, para buscar compreender a função que a obra exerce. Nosso ponto de referência será a estrutura desta. Compactuando com a ideia de que “a análise estética precede considerações de outra ordem.” (CANDIDO, 2008, p.13), tentamos fundir texto e contexto em uma interpretação dialeticamente íntegra. Os fatores externos, neste caso, os sociais, enquanto fatores da própria construção artística, são estudados em nível explicativo e não ilustrativo. Conscientes “da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é uma forma de *poiese*” (CANDIDO, 2008, p.22), buscamos o sentido simbólico que o social tem no romance.

O romance *o remorso de baltazar serapião* retrata o tema principal, a condição feminina, por meio de situações-limite vivenciadas pelas personagens femininas que são agredidas verbal e fisicamente, têm seus corpos deformados, são silenciadas, não possuem participação nas decisões que lhes dizem respeito, como é o caso de ermesinda, quando pedida em casamento: “meu pai decidirá pelo melhor, informado por deus e experiência como está.” (MÃE, 2010, p.39), são tidas como estúpidas: “dizia o meu pai, a voz das mulheres só sabe ignorâncias e erros, cada coisa de que se lembrem nem vale a pena que a digam.” (MÃE, 2010, p.190), objetos sexuais:

e dona catarina seguia-os [el-rei e o marido] de perto, posta em seu lugar de menos nobreza, mas tão perto que comentaria com a brunilde e as outras, ouvi-o dizer da beleza de todas vós, servi-lo-eis se vos pedir, que a rei não se recusa putice. (MÃE, 2010, p. 100).

e obrigadas aos afazeres domésticos: “a minha mãe não discernia senão sobre lidas da casa. estropiada do pé, pouco capaz de ver, ficara inutilizada para as coisas dos senhores ”. (MÃE, 2010, p.17).

A visão de que a mulher é um ser inferior aparece já no primeiro parágrafo do romance: “a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca, a sarga.” (MÃE, 2010, p.11), o que é reafirmado ao longo de toda a narrativa. Isso porque, para o narrador, as mulheres são “semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade.” (MÃE, 2010, p.19). É necessário esclarecer que todo o romance de Mãe expressa, veementemente, a condição de suposta inferioridade da mulher, tendo em vista que a expressão “porcas de corpo” referenda a posição bíblica de que as mulheres têm uma sujeira natural e fisiológica, porque menstruam, e uma sujeira social e moral uma vez que Eva foi responsabilizada por ser expulsa do Paraíso juntamente com Adão, dada a desobediência e ousadia de querer o conhecimento.

O discurso antifeminino é antigo, mas é no período medieval que ele se acentua:

Em um estudo a respeito dos marginalizados no Ocidente medieval, o importante medievalista francês Jacques Le Goff (autor de *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*) incluiu as mulheres na categoria dos “desprezados”, quer dizer, daquelas pessoas até certo ponto integradas, mas mal aceitas ou vítimas de preconceitos. (MACEDO, 2002, p. 47).

Houve, ainda, na Idade Média, quem formulasse contras as mulheres justificativas para embasar o discurso antifeminino. Tais discursos, produzidos por teólogos moralistas, baseavam-se na regra segundo a qual as mulheres levavam os homens à danação. As mulheres eram consideradas perigosas, frágeis, astuciosas, encenqueiras, inconstantes, infiéis e fúteis. Sensuais, representavam obstáculo à retidão:

São Jerônimo, esse terrível polemista do século IV, um austero solitário de língua ferina, nutriu um desprezo doentio por elas [as mulheres]. No célebre tratado *Adversus Iovinianum* (Contra

Joviniano) ele as considera o princípio de todos os males, as sedutoras das almas puras dos homens. As mulheres, diz, pendem naturalmente para o prazer e não para a virtude. (MACEDO, 2002, p. 68).

As mulheres, consideradas frutos podres, como maçãs podres, seriam condenadas para sempre a pagar pelo pecado de Eva, então narrado na Bíblia. Teólogos medievais postulavam como as mulheres deveriam ser “educadas” e quais eram as finalidades dessa educação:

Para Felipe de Novara, a primeira virtude a ensinar às filhas deveria ser a obediência, pois as mulheres teriam sido feitas para obedecer. Outras virtudes complementares tinham por fim impedir que as mulheres se tornassem ousadas, tagarelas, ambiciosas. Não era bom, julgava que uma mulher soubesse ler e escrever, a não ser que entrasse para a vida religiosa. Instruída – justificava – ficaria à mercê de rodeios e galanteios dos homens. Assediada dificilmente resistiria ao desejo de responder aos admiradores, manteria correspondência e sabe-se lá mais o quê. Uma moça deveria saber fiar e bordar. Se fosse pobre, teria necessidade do trabalho para sobreviver. Rica, ainda assim deveria conhecer o trabalho para administrar e supervisionar o serviço dos domésticos e dependentes. (MACEDO, 2002, p. 85).

No romance, são poucos os discursos em defesa das mulheres. Das personagens masculinas, essa defesa vem apenas de teodolindo, jovem capaz de ver qualidades nas mulheres: “a tua mãe, por exemplo, a idade pode ter-lhe dado sabedoria de muita coisa que nem tu de olhos arregalados vês”. (MÃE, 2010, p.68). Teodolindo é amigo de baltazar, mas pensa e se comporta de modo bastante diferente deste: é gentil, executa tarefas comumente designadas às mulheres, tais como fazer queijos e lavar roupas. Seu pensamento é moderno e instaura, na narrativa, um duplo temporal, já que se trata de um homem hodierno na Idade Média. Falaremos mais sobre teodolindo na terceira seção. Em relação às personagens femininas, a voz em defesa das mulheres vem da “mulher queimada” ou “bruxa”, a quem nenhuma autoridade sobre o assunto é conferida. Diz esta personagem: “é que às mulheres deus dá conhecimento de algo que não dá aos homens, como a concepção e como sentidos intuitivos”. (MÃE, 2010, p. 113). Ao que Baltazar retruca: “isso é

conversa de bruxa (...) dizes isso a envio do diabo, cala-te, já te disse que segues calada”. (MÃE, 2010, p.113). Ao contrário, percebe-se uma exacerbação no jugo a que a mulher é submetida, causando, provavelmente, indignação no leitor. O aconselhamento, o ensinamento moral etc., discutido no início do trabalho a partir de Benjamin, se dá pelo contrário do que é apresentado no romance, por meio da rejeição, por parte do leitor, à violência aplicada contra as mulheres. Esta inferência é possível, quando se leva em conta o que é socialmente aceito, não considerando questões específicas de perversão moral.

Refletindo sobre a personagem, o crítico Antonio Candido afirmou que:

o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (...). Estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc. (CANDIDO, 2002, p.54).

As reflexões acima lançam luz sobre a ideia que vínhamos defendendo anteriormente, pois o leitor imagina tudo que lhe é apresentado pelo narrador e adere afetiva e intelectualmente, rejeitando o jugo a que as mulheres são submetidas ao longo da narrativa. Aqui, referimo-nos ao “leitor” sem especificidades de patologia mental, e ao leitor que não é complacente com essa violência, dado que o machismo vigora ao mesmo passo que as relações de poder da sociedade ocidental.

Para que tal rejeição seja visualizada, basta observar as personagens femininas do romance, como a mãe de baltazar, sua irmã brunilde, sua esposa ermesinda e a personagem teresa diaba.

O nome da mãe de baltazar não chega a ser conhecido pelo leitor, não é revelado durante toda a narrativa. Assim como despossuída de nome, a personagem também não possui voz, durante toda a narrativa não lhe é conferida fala alguma. Trata-se de uma dona de casa à qual foi conferido o

dever de procriar e executar os trabalhos domésticos. Ela é vista como uma mulher “burra”, não dotada de qualquer sabedoria para educar os próprios filhos, por isso não tem autoridade para fazê-lo. A habilidade dessa mulher para as tarefas domésticas ou o modo como garante a sobrevivência dos filhos e a manutenção da família não constituem uma sabedoria a ser valorizada pelo marido, afonso, ou pelos filhos.

A mãe de baltazar está presente na narrativa como um ser passivo. Sua principal virtude é ser obediente e submissa ao marido afonso. Ela está ali como uma escrava, sobre a qual o marido possui poder absoluto e inquestionável, reservando-se, inclusive, o direito de castigá-la e decidir pela sua morte. A mãe de baltazar possui as mesmas deformações que, mais tarde, ermesinda possuirá. Ela não enxerga bem e caminha com dificuldade devido ao pé torto.

Brunilde é a irmã do meio na família serapião, mais nova que baltazar e mais velha que aldegundes. Apesar de jovem, essa personagem passa por quase todos os inconvenientes pelos quais passam as mulheres ao longo da vida em uma sociedade machista: desde ser tratada como um ser inferior por ter nascido mulher, passando por uma constrangedora primeira menstruação, depois uma juventude de promiscuidade sexual, até uma vida adulta em um trabalho cheio de assédio sexual, no qual deve ser usada pelo dono das terras ou seus convidados, e de assédio moral, vítima da tirania da esposa desse senhor, como quando, por exemplo, d. catarina ordena que as empregadas estejam disponíveis para satisfazer os desejos de el rei e seus convidados. Segundo Macedo, na Idade média, sobretudo,

nos domínios rurais, a “casa das mulheres” , repartição destinada aos serviços artesanais femininos, exercia forte atração sobre os senhores. É possível que eles e seus hóspedes, ao percorrer as propriedades, se servissem das moças da casa, e que os jovens solteiros aí encontrassem a satisfação dos instintos. Nesse espaço privado e doméstico ao alcance dos homens havia mulheres que se podia tomar facilmente. (MACEDO, 2002, p.58).

Além do comportamento acima ser muito comum na Idade Média, período mimeticamente projetado pela narrativa, ainda há sobre brunilde uma

forte vigilância da parte de d. catarina, esposa de d. afonso, o que torna sua vida ainda mais reprimida, vítima das tiranias dos senhores a que serve. É preciso salientar que não há no romance uma “casa das mulheres”, mas nós fazemos a leitura desse local como se fosse a parte da casa grande habitada pelas serviçais.

Ermesinda, esposa de baltazar, desempenha um papel servil semelhante ao desempenhado pela esposa de afonso, pai do narrador-personagem. Além de submissa a baltazar, ermesinda se vê obrigada a prestar serviços na casa de d. afonso. O leitor não é informado do que ermesinda faz na casa de d. afonso. Sabe-se apenas que ela passava horas trancada com seu senhor em um dos cômodos da casa. Tal comportamento, repetido por dias sem explicação, é o que aguça os ciúmes de baltazar e d. catarina. É por causa desses ciúmes que baltazar castiga ermesinda e d. catarina tenta acabar com baltazar.

Contente por se casar com baltazar, ermesinda não fazia ideia de como seria sua vida ao lado do marido. Não a vemos reclamar do marido, mas sua vida é cheia de desconfiança e violência. Baltazar desconfia da infidelidade de ermesinda, suspeita de que ela teria um caso com d. afonso e, por isso, a agride sempre de forma muito violenta. Ela tem um dos pés entortado, um dos braços entortado, um olho arrancado, a cabeça afundada, mas busca viver ao lado do marido. Seu corpo traz de maneira metafórica as marcas da violência contra todas as mulheres. Trata-se de um corpo tornado monstruoso, processo que será melhor detalhado na próxima seção.

Baltazar alega amar ermesinda e querê-la bem, mas a espanca para manter sua autoridade. A ideologia medieval sugeria que “o homem deveria ser governado apenas pela sabedoria divina. A mulher, ao contrário, deveria ser governada pelo homem, tal qual o corpo pela alma, a razão viril dominando a parte animal do ser.” (MACEDO, 2002, p. 66-67). Assim o faz baltazar. O meio em que vive julga que é adequado que o homem “eduque” sua esposa, ao seu modo, então ele se vale disso.

Baltazar apresenta comportamento ambíguo em relação a sua esposa: embora afirme amá-la, ele a agride violentamente. Contudo, percebemos, nesse comportamento, um duplo desejo de dominação: pelo viés emocional e pela brutalidade. Esse duplo também está presente na maneira como o texto é construído. Nos momentos em que declara amar sua esposa, a linguagem torna-se fina, rebuscada, beirando o romantismo; já nos momentos de agressão física e verbal, a narração é direta, pontual, sem torneios, como uma linguagem, no mínimo, naturalista. No primeiro uso que o narrador faz da linguagem, temos algo afável, que busca a confiança ou a culpabilidade, de tal forma que ela não deveria deixar alguém que a amasse tanto

depende de mim será só digna sua esposa, posta sobre meus braços como anjo que o céu me empresta, e deus terá sobre nós um gosto de ver e ouvir que inventará beleza a partir de nós para retribuir aos outros. casai comigo formosa, tanto quanto meus olhos algum dia poderiam ver. (MÃE, 2010, p.39).

Mas, em seguida, e, às vezes, anteriormente, temos a indução de ermesinda, para que fique ao lado de baltazar pela força que este demonstra e pelo mal que lhe poderia fazer, caso ela cogitasse deixar o marido.

e se lhe dei o primeiro corretivo de mão na cara não foi porque não a amasse, e disse-lho, existe amor entre nós, assim te aceitei por decisão de meu pai que quer o melhor para mim, mas deus quis que eu fosse este homem e tu a minha mulher, como tal estás nas minhas mãos completar tudo o que no teu feitio está incompleto, e deverás respeitar-me para que sejas respeitada. (MÃE, 2010, p.48).

Então, ela é chantageada ora emocionalmente ora pelo medo da agressão física.

Se baltazar não sabe o que a esposa faz todos os dias pela manhã na casa de d. afonso, ao leitor também não é dada qualquer informação que não passe pelo filtro do narrador. Por seu turno, ermesinda é tão submissa, que, ao final do romance, vai atrás de baltazar, que está fugindo do local onde morava devido à maldição da bruxa. Isso acontece depois de ela ter sofrido uma das mais violentas agressões físicas:

dei-lhe de mão fechada tanta pancada na cabeça que lhe saltaram pedaços, até tombar chão batido como pedra a escorrer sangue (...) não morreu, não a consegui matar. (MÃE, 2010, p.178-79).

A personagem teresa diaba reúne em si as piores características atribuídas às mulheres tanto de hoje quanto do período medieval. Ela vive de maneira errante pela região na qual mora baltazar, como uma mendiga ou prostituta, em meio à promiscuidade sexual. Ela está por ali para uso de qualquer homem, seu comportamento é zoomorfizado, sempre descrita como um bicho a fungar e a bater os cascos:

a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável. (MÃE, 2010, p.36).

O estudo de Macedo assim explica:

Era esse povo errante, composto de apátridas sem eira nem beira, habituado à promiscuidade sexual, que abastecia as localidades com raparigas e prostitutas. (MACEDO, 2002, p. 57).

Teresa diaba tem uma função importante dentro da narrativa que é a de iniciar os homens na vida adulta através do sexo. Assim é com aldegundes, que tem sua primeira experiência sexual com uma mulher e é assim também com baltazar, que chega a afirmar que o sexo com teresa é melhor que a masturbação. Depois que baltazar e aldegundes tem suas experiências sexuais com teresa passamos a vê-los como imorais e sem inocência, não pelo sexo, mas pelo caráter asqueroso que este assume.

Ao que a narrativa indica, o simples fato de uma personagem ser do sexo masculino, seja ele pai ou esposo, possibilita que materialize seu poder em violência contra as mulheres, sejam elas filhas ou esposas. A violência à qual as personagens femininas estão submetidas serve para lhes humilhar, conter seu desejo de emancipação, torná-las inferiores. Repetidas vezes é afirmado que a voz das mulheres é perigosa e burra. Tal julgamento evidencia o medo que as personagens masculinas têm das mulheres, estas que pensam diferente dos homens e que, por isso, poderia por em risco a sua hegemonia. O

medo de perder o poder e a autoridade gera a necessidade que os homens têm de agredir as mulheres no romance.

Como se pode perceber, o leitor dificilmente deixa de rejeitar o modo como as mulheres são tratadas e as relações de poder que as submetem. Poder que está nas mãos dos homens, sim, mas que, antes, é sincrônico à estrutura econômica da sociedade: o poder é, antes de tudo, econômico. Por isso, teresa diaba recebe provimento dos habitantes da localidade, por isso não é expulsa dos arredores e exerce o papel de iniciadora sexual dos jovens. Por isso, d.catarina, esposa do senhor, é uma personagem feminina que subjuga as mulheres sem hesitar.

D. catarina detém tratamento diferenciado no romance, fazendo ver ao leitor que a classe social e o poder econômico predominam sobre possíveis subjugações sexuais, culturais e morais. Como esposa do senhor, d. catarina instaura a diferença no enfileiramento das personagens femininas. Apesar da semelhança de comportamento entre ermesinda e a mãe de baltazar, há uma grande diferença entre d. catarina e as demais mulheres. Casada com d. afonso, ela é uma mulher poderosa, que, ao invés de ser oprimida como as demais personagens femininas, possui um comportamento tirânico para com suas empregadas. A casa grande é como uma pequena monarquia. A relação que d. catarina mantém com suas empregadas reproduz as mesmas relações que os homens mantêm entre si. D. catarina exerce, portanto, papel de opressor, sempre afirmando o seu domínio sobre o lar, ainda que não haja, de maneira explícita, uma rivalidade direta com d. afonso.

Gertrudes, por sua vez, também se diferencia das personagens passivas que sofrem caladas e sem capacidade reativa. Ela é a mais moderna das personagens femininas e seu poder é diverso do exercido por d.catarina. Viúva, ela é acusada de ter assassinado todos os seus maridos. Sua revolta por ter se casado cedo, e por obrigação, a torna alvo de muitos preconceitos na comunidade em que vive, por isso é queimada viva, mas sobrevive. Por ser mais velha, viúva e insubordinada à autoridade masculina, gertrudes é vista como bruxa. É ela quem amaldiçoa baltazar. Nenhuma outra personagem

feminina cogita a possibilidade de uma mulher viver sem marido, atitude essa que levou mulheres a serem perseguidas durante a Idade Média.

Gertrudes aceita a alcunha de bruxa, porque sabe que essa é uma forma de resistir ao patriarcalismo. Dessa atitude vem sua caracterização moderna, uma vez que uma postura “feminista” jamais seria tolerada, assim como não foi, como demonstra a narrativa. A postura de Gertrudes, de discordar do explicitamente determinado pela Igreja, a torna herege aos olhos da Igreja, ao mesmo tempo em que revela sua rebeldia e dissidência em relação à ideologia oficial e expressa seu inconformismo social e político. Nesse sentido, ela pode ser vista como uma mulher moderna, uma mulher que rejeita o “normal” de seu tempo (medieval). O preço que Gertrudes paga por sua escolha é ser queimada viva. Ela sobrevive, mas é vista como bruxa pelo resto da vida. Nessa condição insólita, pode viver ao seu modo e é assim que segue, propagando maldições.

Esperamos ter demonstrado de que modo a condição feminina, dado social do romance, estrutura a narrativa. A próxima seção retomará a questão feminina, mas estará mais voltada para o insólito da narrativa. Tratar-se-á de questões teóricas buscando sempre por o texto literário em maior evidência.

Seção II

A insólita condição feminina

Como se pode perceber, o romance em questão representa a banalização da violência praticada contra a mulher na medida em que as personagens não demonstram estranhamento em relação às agressões constantes, atributos do *status quo* dos homens. Isso é feito de modo peculiar em muitos momentos, quando trata igualmente eventos insólitos (fantásticos, grotescos, sobrenaturais, inexplicáveis e estranhos) com a mesma cumplicidade com que trata o processo de violência físico e mental infringido às mulheres. É nesse sentido específico que, como mencionado anteriormente, o fantástico literário orbita em torno do tema central do romance: a condição da mulher, procurando habilmente torná-la natural e aceitável (um tipo de aceitação semelhante à aceitação de fatalidades supostamente oriundas da força do sobrenatural).

Antes de a reflexão deter-se em tais ocorrências insólitas, cabe empreender breve percurso pelas reflexões de alguns importantes investigadores do fantástico, do insólito e do grotesco na literatura. As discussões teóricas a respeito do fantástico se iniciam em meados do século XIX na França com P. G. Castex, depois com Luis Vax e Lovecraft e, desde então, vêm gerando polêmica.

O estudioso búlgaro Tzvetan Todorov publica, em 1970, a obra *Introdução à literatura fantástica*, que passa a ser um marco para os estudos sobre o assunto. A partir de Todorov, surgem diversas vertentes de abordagem e investigação do fantástico. Os estudos vão se ampliando e o termo passa, então, a ser mais discutido. Nomes como Casares, Borges, Cortázar, Bessière, Furtado, Calvino, Alazraki e Roas, entre outros, irão demonstrar suas posturas críticas em relação a Todorov, dando origem às muitas concepções do fantástico na atualidade. A discussão também ocorre no Brasil e é tratada com mais força por um grupo formado por pesquisadores da Universidade Estadual

do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Universidade Federal da Bahia (UFBA). As questões desse grupo se dão mais em torno do insólito, um conceito que se pretende menos limitador que o conceito desenvolvido por Todorov. Descreveremos alguns dos pontos de vista dos teóricos citados acima para, enfim, esclarecermos a partir de que vieses faremos nossas abordagens.

Para Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p.31). A hesitação da qual fala Todorov já torna o seu estudo sobre o fantástico diferente dos estudos anteriores. Ele não descarta a presença do medo no fantástico, o medo pode ou não ocorrer, diferentemente de Luis Vax e de Lovecraft que pressupunham como específico do fantástico o medo presente numa narrativa e, para estes, esta sensação afetaria o leitor ôntico, real, empírico. Para Todorov, a hesitação deve ocorrer ao leitor implícito à obra, via de regra conduzido pelo comportamento das personagens:

o fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção de leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1975, p.37)

Assim sendo, não importa que o leitor real creia ou não no que está lendo. Interessa o modo como o evento é desenvolvido no texto. Com essas ideias, Todorov fez crer que o evento fantástico de uma narrativa deve ser visto como um elemento estético. As suas análises se pautaram em narrativas do século XIX e início do século XX, o que organizou os estudos até então realizados. Dessas análises, Todorov chegou ainda à constatação de três condições para o fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 1975, 38-39).

Contudo, essas constatações, como o próprio Todorov alertava, não deram conta de todas as narrativas fantásticas daquele período. Acrescente-se ainda que não contribuíram para os estudos que se desdobrariam criticamente a partir de sua obra, pois, se seguido à risca, geraria um sem-número de leituras limitadas a poucas interpretações. Também os escritores modernos foram criando textos muito diversos, exigindo uma atualização da teoria. Intrigas à parte, todos os trabalhos posteriores ao trabalho de Todorov fazem-lhe referência para discordar em maior ou menor medida.

Vale ressaltar que o estudioso Carlos Ceia, em seu *E-dicionário de temas literários*, trata o fantástico enquanto modo, porque desta forma ele seria mais abrangente e abarcaria obras de diferentes tempos e estéticas, sejam contos de fada, histórias de terror ou ficção científica:

O modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, de longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*.

O fantástico enquanto gênero, seria um dos três gêneros resultantes das três possíveis atitudes do leitor (aceitação, rejeição ou dúvida) diante do modo fantástico.

Com base nas diferentes reacções perante o metaempírico adoptadas nas obras, é possível divisar no modo fantástico algo como uma espectro ou um continuum susceptível de abranger pelo menos três gêneros: o estranho, o fantástico e o maravilhoso.

Portanto, o fantástico, enquanto modo, apresentado por Ceia, parece ser o que melhor estaria adaptado aos estudos sobre o insólito, o sobrenatural ou metaempírico, porque, dada sua abrangência, não engessaria as leituras que poderiam ser feitas das obras, independente de seu tempo, tema ou cultura.

As reflexões de Bakhtin acerca do grotesco são especialmente importantes para a análise que ora procedemos, uma vez que o romance *o remorso de baltazar serapião* se vale de construções grotescas. Estas, porém, estão diretamente ligadas à prática da violência contra a mulher. O modo como Bakhtin caracterizou o grotesco tem por base o contexto de François Rabelais, isto é, a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, contudo, a referência nos parece válida, porque o romance de Mãe, apesar de contemporâneo, está ambientado num tempo imaginariamente medieval e mantém uma relação dialética com a cultura da época, ora se aproxima e ora se afasta dela.

Ao trabalho que ora desenvolvemos não interessa o caráter festivo, público, alegre desse grotesco. Interessa-nos, sim, o corpo enquanto limite do mundo e a hiperbolização. O próprio Bakhtin admite que, a partir do Romantismo francês, o grotesco perdeu seu caráter festivo e assumiu um caráter disforme, “algo hostil, estranho e desumano”, para citar Kayser (*apud* BAKHTIN, 1999, p.42). Bakhtin ainda vê “vantagens” na reformulação do grotesco feita pelo romantismo e modernismo. Aponta também diferenças entre os diversos momentos. Segundo o teórico,

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de

câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 1999, p. 33)

Existem, nesse segundo romance de Valter Hugo Mãe, eventos insólitos que potencializam o dado social – a condição da mulher – e estão a seu serviço. Esses eventos são hiperbólicos e quando o grotesco tende para o insólito torna-se fantástico. Segundo Todorov, “o exagero conduz ao fantástico” (TODOROV, 2007, p.86), isto é, a hipérbole pode ser uma estratégia textual para modalizar a leitura do texto literário. De acordo com Bakhtin, “o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (...), mas não é o mais importante” (BAKHTIN, 1999, p.268). Em seguida, o teórico russo afirma que:

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1999, p.275)

Antes de associar um exemplo do romance às ideias de Bakhtin sobre o grotesco, convém retomar, ainda, algumas reflexões do estudioso:

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados. (BAKHTIN, 1999, p.277)

Assim, a violência sofrida pela personagem ermesinda ganha tom de monstruosidade, atingindo o grotesco na deformação de seu corpo, que tem

um pé, um dos braços e a coluna entortados, além do olho arrancado e a cabeça afundada pelas mãos de seu marido baltazar. Este drama corporal vivido pela personagem é ambíguo, na medida em que, por intermédio do procedimento de ficcionalização, nos remete a outro drama existente no mundo: o sofrimento de milhões de mulheres. Porém, tal violência é vista com naturalidade pelos demais personagens da família serapião. Baltazar agride sua esposa, assim como o patriarca “dos sarga” agredia sua mãe. Não há qualquer outro personagem que reprima os homens de fustigarem suas mulheres, nem sequer impeça que uma mulher seja queimada em vida, como acontece na narrativa. O incomum, o inaceitável passa a existir de maneira banalizada, sem espanto, sem questionamento.

Como o enredo de *o remorso de baltazar serapião*, por vezes, se afasta do que julgamos verossímil, aproximando-se do “insólito”, a análise deve abarcar também este elemento. Presente em alguns gêneros narrativos, tais como, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso³, entre outros, o insólito provoca uma quebra com o que nos é dado como “sólito”, habitual. No entanto, como esclarecido anteriormente, o termo “fantástico”, frequentemente utilizado para caracterizar narrativas centradas no sobrenatural, tem sido posto em xeque, desde que Todorov o considerou um gênero datado na obra *Introdução à literatura fantástica* (2007). Segundo o estudioso, as narrativas fantásticas se pautam numa realidade cotidiana em que o sobrenatural irrompe causando hesitação no leitor.

Outro estudioso, dessa vez, brasileiro, o professor Flávio Garcia, contribui para as pesquisas que se preocupam com eventos insólitos ao afirmar:

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é

³ Também denominado de Realismo Mágico ou Realismo Fantástico, o gênero surge nos anos 40 do século XX na América Latina e conhece seu *boom* na década de 70 do mesmo século.

raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCIA, 2007, p.20).

Tal afirmação lança luz sobre a complexidade do estudo sobre o fantástico, mas não auxilia na especificação do modo como cada obra lança mão do fantástico literário. Nesse sentido, o modo como Bioy Casares, ao mirar o papel do escritor, reflete sobre o conto fantástico talvez seja mais fecundo e rigoroso. O escritor argentino afirma que:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar (*apud* BORGES, 2009, p. 08).

Vale aqui a seguinte ressalva: Casares explicita que há leis gerais e leis especiais para o conto fantástico, às quais o escritor deve estar atento, o mesmo defendemos com relação à posição do estudioso e leitor do fantástico, este deve estar atento para o fato de que o texto literário que está lendo relaciona-se às leis gerais e delas escapam, uma vez que cada obra constrói um modo fantástico de narrar. O que Casares afirma sobre o conto, acreditamos, pode ser afirmado em relação às narrativas de modo geral, tais como romances e novelas.

Ainda na perspectiva dos desafios que o fantástico literário permanece apresentando aos críticos, encontra-se o trabalho do estudioso argentino Jaime Alazraki. Por sentir necessidade de uma nova proposta mais apropriada às narrativas “fantásticas” que surgiram a partir da primeira Guerra Mundial, Alazraki (2001) cunhou o termo “neofantástico”. Segundo ele, o neofantástico se diferencia do fantástico tradicional pela maneira como são tratados: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Nessa linha de raciocínio, concordamos com Alazraki, para quem o mundo é apresentado como uma máscara na literatura fantástica, que existiria, paralelamente ao real, uma segunda realidade entrevista em alguns momentos,

que causa, no leitor, “inquietação” e “perplexidade”. No que diz respeito ao *modus operandi*, o texto neofantástico diferencia-se radicalmente do modelo tradicional pelo fato de não haver rejeição ao insólito desde o princípio da narrativa:

o texto neofantástico não se concentra em apresentar um simulacro de realidade que possa ser destruído pela irrupção abrupta de um fato sobrenatural. Ao contrário, parte do fato insólito e o vai tornando aceitável, uma vez que está fortemente imbricado na tessitura dos eventos referidos. (ALVAREZ, 2009, p.7)

A obra *o remorso de baltazar serapião* possui ligação direta com o conceito de neofantástico. O tipo de fantástico encontrado no romance difere do tradicional, entre outros aspectos, porque a narrativa não se estrutura em função de um fato insólito a eclodir. Verifica-se como um bom exemplo a violência com que baltazar, narrador-protagonista, trata sua esposa, ermesinda, entortando-lhe o pé, quebrando-lhe o braço, arrancando-lhe o olho (e colocando areia em seu lugar). Conforme dito anteriormente, isso causa perplexidade no leitor, contudo tais ações são facilmente aceitas pelas demais personagens da família serapião. O enredo pauta-se naquilo que julgamos lógico e possível, porém, exagerado, aproximando-se do insólito.

Em consonância com o neofantástico apresentado pelo crítico argentino, o romance de Mãe se afasta da teoria de Todorov, porque não está totalmente calcado na realidade estável para a irrupção de um evento insólito. Nele a irrupção do insólito é constante, isto é, algo natural para as personagens. Os fatos parecem insólitos para nós leitores “reais”. A narrativa está, antes, fundamentada numa lógica ambígua entre crença e realidade empírica, permeada, contudo, de eventos insólitos diluídos no enredo. Assim, o que é fantástico soa como natural às personagens, mas inquietam e deixam o leitor “real” perplexo, aproximando-se do conceito de *modus operandi* proposto por Alazraki, um dos três elementos básicos que caracterizam o “neofantástico” (visão, intenção e *modus operandi*). São exemplos do *modus operandi* o grau de violência a que ermesinda é submetida, permanecendo viva, ou o fato de a mulher queimada aparecer e não causar espanto em baltazar, que a leva na viagem para o reino. Este segundo exemplo provoca incômodo no narrador-

personagem pelo inconveniente de estar próximo de alguém execrado da sociedade, mas não pelo seu aspecto, que é naturalmente aceito. Outro exemplo é o fato de o bruxo, raro por se tratar de um homem, já que “bruxas não faltam”, fazer baltazar, dagoberto e aldegundes voarem pelos ares. Afonso, pai de baltazar, se preocupa com a integridade física dos três, mas não está espantado com o poder do bruxo de os fazer voar.

Os outros dois elementos do neofantástico são: a visão e a intenção. A visão, segundo Alazraki, seria o fato de o real mascarar uma realidade segunda. Tal mascaramento tornaria difícil dissociar o que é fantástico do que é real. Por exemplo, é comum que as pessoas tratem uma vaca como membro da família, como se fosse uma espécie de avó? Pouco provável, mas possível de ser formulado. Nisso consiste o problema de estabelecer até onde vai ou onde começa o evento insólito. Ele está, por assim dizer, no seu cenário, na sua espacialidade. Por último, não há a intenção de gerar medo, como propõe as teorias do fantástico tradicional, por exemplo, mas, sim, gerar perplexidade e inquietação. A intenção se concretiza em metáforas que buscam expressar vislumbres que resistem a nossa razão ou que escapam ao nosso conhecimento conceitual científico cotidiano. Um exemplo disso está no poder da “voz” das mulheres, constantemente reafirmada como perigosa pelo narrador. Quando algum homem é maldito por uma mulher parece que sua vida tende a ficar amaldiçoada até a morte. Não há, no romance, o que explique isso, mas são metáforas que nos inquietam e que nos fazem formular interpretações.

Vale acrescentar que, embora nossa leitura de *o remorso de baltazar serapião* possa recorrer ao conceito de “neofantástico”, o romance também escapa a tal relação conceitual se se pensa nas nuances presentes ao longo da obra como um todo e a possível relação dialética com o contexto. A visão, intenção e *modus operandi* são elementos conceituais que Alazraki formulou debruçado sobre as obras de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, obras que demonstram certa preferência pelos jogos especulares temáticos e estruturais.

As ocorrências do insólito se dão na obra de Mãe em diversos episódios e de diferentes maneiras. Todas elas, de algum modo, representam uma

condição de carência, miséria, pobreza, falta de algo importante à condição humana, seja no âmbito afetivo, econômico ou moral.

Após a morte da mãe, aldegundes desenvolve um talento para a pintura. Ele cria cenários que buscavam retratar o local para onde teria ido sua mãe falecida, o céu, o paraíso. Ao retratar tal ambiente, a personagem estaria tentando reparar a falta da mãe por meio da arte. A pintura de aldegundes tem um tom próximo da realidade, como se quisesse aproximá-lo desse paraíso e, assim, por extensão, da mãe.

Aldegundes era o filho mais novo, mais apegado à mãe, e é a partir da morte desta que sua personagem sofre grandes transformações de espírito. Primeiro, pelo desenvolvimento do talento para a pintura, é com o luto que seu dom revela-se e ele começa a utilizá-lo; depois, pelo amadurecimento instantâneo a que é obrigado, perde a infantil inocência e, mais tarde, os valores morais. Sua vida sexual começa por relações com a vaca sarga, que era considerada um ente familiar, depois com teresa diaba, a mulher-bicho, e termina com as violações que comete contra ermesinda, esposa do irmão.

Aldegundes é intimado pelo rei a ir ao reino para produzir suas pinturas, sua família cria grande expectativa em torno disso, achando que o artista da família trará melhores condições de vida para eles, mas tal expectativa é frustrada, porque o pintor retorna numa condição ainda mais miserável do que a que estava antes da viagem. Baltazar não queria viajar com o irmão, pois o ciúme o atormenta e ele teme o adultério da esposa, que não se confirma em nenhum momento da narrativa. Ele não confia em sua esposa, assim como não confia em nenhuma mulher. A maldição que os acomete vem deste tipo de comportamento.

Ele concorda em dar carona a gertrudes (a mulher queimada), tão discriminada na localidade onde vivem, mas depois a abandona pelo caminho. Neste ponto, começa a maldição. Baltazar e aldegundes passam a sentir muito calor, procuram uma mulher que os orienta a permanecer com uma das mãos dentro de um pote de água. Eles seguem viagem, se apresentam ao rei e este se compromete a encontrar alguém que curaria os irmãos, mas a pessoa

encontrada é gertrudes, que lança sobre os dois a maldição de não poderem se separar e ainda os une a dagoberto, um miserável que vivia nas redondezas do reino.

As viagens, em literatura, normalmente, costumam ter um caráter formador e/ou transformador: seja para a personagem que sai em busca de algo ou para resgatar alguém. A viagem de baltazar e aldegundes não faz com que suas personagens retornem com um conhecimento maior do que tinham ou vitoriosos por alguma conquista, pelo contrário, ambos retornam como partes de um corpo monstruoso. A tríade formada por baltazar, aldegundes e dagoberto é um conjunto de pessoas amaldiçoadas, incapazes de se separarem, sob pena de incendiarem a si e a tudo ao redor. Os três estão, dessa forma, condenados a integrar um corpo maldito, capaz de causar danos a tudo em volta, por isso monstruoso.

Ermesinda é sempre descrita pelo narrador, seu marido, como uma moça bonita e formosa, contudo, após casar-se com baltazar, ela passa a ser vítima de agressões físicas e seu corpo vai sendo deformado. Baltazar ou qualquer outra personagem, em nenhum momento, retrata ermesinda como uma personagem feia, mas para o leitor parece óbvio que alguém que tenha um olho arrancado e a cabeça afundada não permaneça mais “bonita e formosa”.

Os castigos que ermesinda recebe seguem num crescente de violência: inicia-se por um tapa na cara, segue por uma entortada de pé, pela retirada de um olho, até culminar no homicídio da personagem. Falamos em um “crescente de violência”, mas todos esses atos vão se naturalizando ao longo da narrativa. Evidentemente, cada agressão causa perplexidade ao leitor, mas a violência está tão naturalizada entre as personagens que esses atos não parecem mais estranhos à narrativa. O que é insólito para o leitor não é tratado como algo tão estranho entre as personagens, ele integra o cotidiano da narrativa e o leitor é conduzido por isso e vai se familiarizando com esse insólito.

Se, no começo da narrativa, temos ermesinda como uma moça bonita e formosa, ao final ela está com o crânio afundado, sem um olho, com mão,

braço, pé e coluna tortos. Com todas essas deformações, o corpo de ermesinda já pode ser visto como um corpo horrível, monstruoso, grotesco. Aqui, o termo grotesco se aplica naquela concepção de Bakhtin, ao teorizar sobre os dramas do corpo grotesco, tendo este corpo como o simbólico entre os limites do corpo e do mundo. O sofrimento de ermesinda está no contexto da narrativa, do literário, do simbólico, mas o sofrimento de milhões de mulheres não o é, pertence ao mundo. O leitor é como muitos que se chocam diante da violência contra as mulheres, já as personagens são como os outros tantos que se acostumaram com isso. Não é algo sobrenatural, está presente no dia a dia de muitos, mas também não é exatamente algo “natural”, por isso a perplexidade do leitor.

O comportamento machista de baltazar parece ser resultado de uma tradição em sua família, além de muito comum no local onde vive. Há passagens no texto que nos indicam que sua mãe foi “educada” pelo pai, que este, inclusive, entortou-lhe o pé. Contudo, gostaríamos de chamar a atenção para um episódio no qual o grotesco é apresentado de uma forma muito tradicional. Trata-se da morte da mãe de baltazar.

A esposa de afonso, a qual não nos é dado o conhecimento de seu nome, adoece e ele desconfia de gravidez. Vem o curandeiro e não consegue diagnosticar a doença, mas afirma que seria impossível ela estar grávida, faz por diversas vezes um precário exame ginecológico, mas não chega a um resultado conclusivo. Afonso não se dá por satisfeito e passa ele mesmo a vasculhar a mulher por dentro: “e o meu pai, ele próprio, enfiou por ali dentro a mão e gritou, deixa ver se tens ovo. e fê-lo como às galinhas. e voltou a fazê-lo. e a minha mãe contorceu-se e calou-se.” (MÃE, 2010, p.49).

O tempo passa, a mãe de baltazar, já acamada, só piora, o curandeiro não consegue encontrar a cura para ela, sua barriga continua a crescer e afonso, que ainda não está convencido de que a mulher não está grávida toma uma atitude radical:

e o meu pai decidiu tudo nesse momento, que, se o curandeiro já não a salvaria, nem salvação merecia. e foi no dia em que o povo se preparava para queimar mulher que se portara mal que o meu pai

rebentou braço dentro o ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. depois estalou-o no chão e pôs pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e, como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar olhos e corpo todo, não mais era ali o caminho para a sua alma, não mais a ela acederíamos por aquele infeliz animal que, morto, seria só deitado à terra para que desaparecesse. (MÃE, 2010, p. 75)

A cena da morte da esposa de afonso é tipicamente grotesca, com essa violação do corpo e a exposição de vísceras, além de iniciar muitas mudanças na narrativa. É a partir daqui que aldegundes desenvolverá seu talento, haverá a necessidade da viagem, logo a maldição e os encaminhamentos para o fim da narrativa. A morte dela é o início de um novo tempo para os serapião. Após o sofrimento com a morte da mãe, vem a expectativa com o talento do irmão mais novo e em seguida a maldição, frustrando tudo.

Ainda em se tratando do insólito, podemos trazer à baila a personagem teresa diaba que concentra em si características e aspectos não tão comuns que a colocam minimamente como diferente das mulheres vistas até então no contexto literário. Apesar de a história localizar o medievo em quase toda sua plenitude, alguns tipos são capazes de surpreender mesmo postos em terreno romanesco como é o caso de teresa. Existiam pessoas desse tipo na Idade Média, mas, no romance, baltazar a hiperboliza, tornando-a um ser fantástico, no sentido todoroviano do termo, à medida que hesitamos entre aceitar teresa diaba como um ser maravilhoso ou real, isto é, uma personagem explicável pelo viés do sobrenatural ou da verossimilhança. A começar pelo seu nome, teresa diaba, cujos significados “teresa” é a ceifeira, a caçadora, e “diaba”, a enganadora, algo demoníaco e, por isso, sobrenatural, esta personagem representa os níveis mais baixos a que o ser humano pode chegar.

Baltazar, frequentemente, se refere a si e aos demais personagens como se possuíssem cascos: “batíamos os cascos em grandes trabalhos e estávamos preparados, sem saber, para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos, tamanho de gado” (MÃE, 2010, p.11). Tais referências

revelam o quanto de animalidade há em sua conduta, em seu ser. Não bastassem essas descrições, ainda há a desconfiança, por parte dos habitantes da comunidade, de que ele e seus irmãos tenham sido gerados pela vaca, frutos de uma relação incestuosa com seu pai, afonso.

A vaca sarga é mais que um animal doméstico, ela é como uma avó, um ente familiar. Impressiona no romance que seja o ser que mais recebe afeto por parte da família, inclusive dividindo o espaço da casa, uma vez que, entre os próprios membros, a relação é fria, mineralizada, dotada de poucas demonstrações de afeto: “e riam-se [a população local] assim com o nosso disparate de ter um animal tão tratado como família (...) adorávamos a sarga, mesmo nas noites de tempestade quando se amedrontava e nos obrigava a acordar” (MÃE, 2010, p.12). Há para as personagens uma gritante situação de miséria que está posta de várias maneiras na narrativa, inclusive nas relações afetivas. Vemos o pai de baltazar matar a esposa por ciúme, e, pelo mesmo motivo, baltazar agredir ermesinda. Brunilde, sem qualquer atenção dos pais ou irmãos, sobrevive como pode: passa a trabalhar na casa de d. afonso, onde também está para a satisfação sexual de seu senhor ou dos hóspedes. Aldegundes, carente do amor familiar, canaliza seu sentimento para a vaca. De acordo com o que já foi dito, ele, assim como os outros membros da família, consideram-na uma espécie de avó: “era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse” (MÃE, 2010, p.29). No entanto, à determinada altura, este sentimento se confunde e o adolescente descarrega na vaca seus desejos sexuais.

Sarga é um dos pontos intrigantes da narrativa, ela é a primeira personagem abordada pelo narrador. Mais que um animal posto a serviço da composição do espaço rural, bastante adequado ao enredo, a vaca constitui-se em uma personagem fundamental da obra: “a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca” (MÃE, 2010, p.11). As principais personagens da narrativa se relacionam de maneira muito peculiar com ela: o sobrenome mais utilizado pela população para se referir à família de baltazar é “sarga”, e não serapião, seu verdadeiro sobrenome. Os vizinhos acreditam que a vaca poderia ser a mãe dos filhos de afonso serapião. Estes

possuem profundo afeto pela vaca, chegando a considerá-la uma avó, embora aldegundes, o mais novo, à determinada altura, venha a manter relação sexual com ela, o que soa incestuoso. É ela que encontra e ajuda a libertar baltazar, aldegundes e dagoberto do cativeiro imposto por d. catarina, esposa do dono das terras. Baltazar conversa com a vaca, e acredita que ela seja capaz de realizar seus desejos, como, por exemplo, levar ermesinda até ele,

saí de baixo das madeiras que levantáramos e encarei o silêncio e o escuro. os outros dois colaram-se a mim. eu disse, sarga, disse alto, sarga, fizeste o que eu pedi, perguntei. terás feito o que eu pedi. e não escutando nada, nem a vaca se mexendo, disse de novo, ermesinda, estás aí. (MÃE, 2010, p.187)

Enfim, a vaca é a personagem que, junto com baltazar, narrador-protagonista, encerra a narrativa. Há uma grande ironia na presença desta personagem, uma vez que possui mais valor que todas as personagens femininas da narrativa, sendo sempre amparada, recebendo atenção e afeto. E, além do maior valor que a condição das personagens femininas apresenta, suspeita-se que a vaca alegoriza a condição animalizada do homem, de ontem e de hoje. É o que será tratado na próxima seção juntamente com os processos paródicos que demonstram a miséria da condição humana.

Seção III

A miséria humana e a relação de poder entre homens e mulheres ao longo da história

Amparados pelas discussões acerca do sociológico, do histórico e das questões de linguagem desenvolvidas na primeira seção, bem como baseados nas discussões sobre o insólito (fantástico, neofantástico, grotesco e maravilhoso) desenvolvidas na segunda seção, pretendemos desenvolver a terceira seção de maneira mais livre das amarras teóricas e mais calcada na exegese literária. Nosso texto demonstrará algumas significações possíveis da obra de Mãe, quando posta à luz do movimento dialético entre o passado e o presente, o medieval e o contemporâneo. Trata-se de uma leitura que buscará alinhar o passado ficcionalmente projetado do romance com questões da linguagem e da sociedade moderna. Não é nosso objetivo por em confronto questões de produção literária do passado com as de hoje. Utilizaremos o que Mãe projeta ficcionalmente enquanto passado e tentaremos extrair algumas possíveis significações de *o remorso de baltazar serapião* em um movimento de fricção com o tempo e a linguagem do presente.

O romance, conforme dito anteriormente, pode ser lido como um dispositivo crítico em relação a determinados comportamentos da sociedade, sobretudo, no que concerne à mulher. É importante frisar que não se trata de uma obra de conteúdo panfletário. Obviamente, alguns trechos podem ser lidos pelo viés político, contudo, mesmo esses trechos recebem um elaborado trabalho com a linguagem. Nossa dissertação, orientada pela crítica sociológica de Antonio Candido, passa também por questões de ordem social e histórica, mas as verifica sempre no âmbito da estrutura literária da obra, por meio de seus elementos narrativos. Sendo assim, chamamos a atenção para o movimento dialético que Valter Hugo Mãe promove por meio do tempo e da linguagem do romance. Chamamos linguagem não só as construções linguísticas, mas todas as estratégias literárias que ganham caráter simbólico, por intermédio das personagens, do espaço/tempo, entre outros elementos.

Outra ressalva se faz necessária: o uso que Mãe faz dos dispositivos linguísticos em sua obra, tais como a sintaxe, pontuação e vocabulário, o inserem em um contexto contemporâneo da linguagem, de acordo com o que foi dito, quando tratamos da experimentação e singularidade linguística do autor. Contudo, a comunicação entre as personagens assume uma linguagem truncada, entrecortada, algo brutal e incivilizado, quase primitivo. Este ato não acontece com plenitude, e a violência passa a ser a linguagem. Baltazar é incapaz de advertir verbalmente ermesinda quanto ao adultério. Ele demonstra seu desconforto diante de uma possível traição dela, agredindo-a.

O espaço notadamente medieval da narrativa contrasta com as construções linguísticas utilizadas por suas personagens. Tem-se um espaço que nos projeta para um tempo medieval, mas uma linguagem que não nos localiza em nenhum tempo passado, isto é, trata-se de uma linguagem da contemporaneidade.

Tal “incoerência” entre linguagem, tempo e espaço tem significado e nós a lemos como um alerta para as coisas que são antigas, mas não do passado. São práticas que tem sua origem no “desde sempre” e que, até hoje, não acabaram. Também há coisas “de hoje” que têm sua presença no passado, ainda que de forma tímida ou que não seja um comportamento recorrente.

São exemplos do que está colocado acima o comportamento da personagem gertrudes: ela, enquanto personagem ficcional, se diferencia tanto da real mulher medieval quanto da real mulher contemporânea. Sua postura de resistência e insubordinação ao poder dos homens a torna diferente das mulheres reais medievais, porque ela deseja ter uma vida que não esteja ligada aos pais, marido ou filhos. Gertrudes quer ter o direito de não depender do pai, escolher seu marido e viver sem filhos. Ela quer viver do seu trabalho e ser respeitada na sociedade, mesmo que seja uma mulher solitária. Ela também se diferencia da mulher real contemporânea, porque, diante da situação em que se encontra, adota como sua a identidade que lhe imputam. Se a julgam diferente, ela aceita ser diferente; se a julgam produtora de feitiços maléficos, ela então diz ser capaz de produzi-los. Gertrudes descobriu ser capaz de sobreviver, assumindo a imputada identidade de bruxa. Pelo medo, toda a

sociedade a respeitaria. Se os habitantes daquele lugar foram capazes de queimá-la viva sem conseguir matá-la e, por isso, temiam seu aspecto horrendo, ela também passa a se valer disso, para obter o respeito de todos. Temos uma mulher em carne viva a andar pela comunidade e ainda a proferir maldições. Ao atribuir a baltazar, aldegundes e dagoberto a maldição de incinerarem-se, gertrudes está atribuindo aos três um castigo que lhe foi atribuído, fazendo dela “a mulher queimada”. Tendo sido queimada pela população, ela deseja que os três também sejam queimados, mas, dessa vez, por ela. Esses dados fazem de gertrudes um corpo insólito. Ela, porém, não se desumaniza. Seu ideal de vida, muito progressista para o ambiente medieval, é também o ideal de vida da mulher contemporânea, isto é, algo inadmissível para o período retratado, portanto absurdo e, por isso, insólito. Assumir-se como bruxa torna-se, portanto, uma forma de poder.

Outro exemplo está em teodolindo. Ele é a personagem masculina menos machista de toda a narrativa. Quase sempre discordando da visão de baltazar em relação às mulheres, ele não as julga “burras” nem perigosas, vê inteligência e doçura nelas. Possui o ideal patético de casar por amor, ter filhos e viver de maneira amigável com a esposa. Usamos o termo “patético” em referência ao *pathos*, termo relacionado às paixões. Ele não pensa na dominação de uma mulher pela violência. Teodolindo, apesar de amigo de baltazar, é ridicularizado por este e eles até brigam pela discordância nos pontos de vista em relação às mulheres. Não há outra personagem como teodolindo. Ele entende dos serviços domésticos, sabe lavar roupa, fazer queijo, mas não é como um “maricas”, se “põe” em uma mulher como qualquer outro homem. Apesar de presente nesse ambiente medieval do romance, teodolindo é como um homem contemporâneo que não tem preconceito contra as mulheres, seu posicionamento é de um feminista, atividade distante do padrão medieval.

Teodolindo é um dos pontos do romance onde rivalizam o medieval e o contemporâneo. É como um ponto duplo onde o que é contemporâneo não nos parece nem tão distante nem tão diferente do medieval. É um ponto de reflexão sobre posturas progressistas que estão presentes em contextos arcaicos, mas muitas vezes são vozes tão sufocadas que acabam desaparecendo. Ele é a

metáfora do homem preparado para a nova Eva, uma mulher inteligente e livre. Suas ideias e seu desejo estão distantes desse tempo-espço da narrativa. Ele está próximo, portanto, da contemporaneidade.

O caráter humanista de teodolindo o torna diferente das demais personagens masculinas da narrativa. Enquanto estas possuem aspectos monstruosos, teodolindo é símbolo de tolerância. Ele é capaz de viver entre os brutos, como baltazar, e, sem preconceitos, não desprezar as mulheres. Ele não se desumaniza. Tem-se, dessa forma, um ideal contemporâneo ficcionalmente inserido por Valter Hugo Mãe num tempo e espaço em que eles não couberam historicamente.

O comportamento de teodolindo é para o narrador algo insólito, mas soa como natural para o leitor. Temos, dessa forma, a instauração de um paradoxo. O normal para o leitor real contemporâneo é insólito para o ambiente em que estão as personagens. Essa inversão de valores passa a ser insólita para o leitor também, na medida em que este passa a ver a ocorrência e a aceitação do insólito pelas personagens como natural.

Temos, entre as tantas misérias das personagens da narrativa, a miséria afetiva. As únicas manifestações de afeto claramente apresentadas ao leitor são o amor que os serapião têm pela vaca sarga e o amor que aldegundes, brunilde e baltazar tinham pela mãe. As outras relações “amorosas” estão muito mais no âmbito da possessão. Assim é a relação de baltazar e ermesinda, afonso e sua esposa e d. afonso e d. catarina. Baltazar diz amar ermesinda, mas não há, na narrativa, provas desse amor. O que se verifica são agressões em virtude de ciúmes: afonso não declara amor por sua esposa, mas termina por matá-la também por ciúmes; d. catarina também não revela amor por d. afonso nem o mata, mas está sempre a vigiá-lo, para que não se envolva com outra mulher e assim haja adultério.

A brutalidade, o primitivismo e as variadas formas de miséria conduzem a afetividade presente na narrativa como se ela quase não existisse. Somente sabe-se do amor que brunilde, aldegundes e baltazar nutrem pela mãe, depois que esta morre. Também não há passagens que revelem o amor desta mãe

pelos filhos. A relação de aldegundes com a mãe é diferente. Quando mais jovem, ele está sempre próximo a ela e, mais tarde, será o luto que despertará seu talento para a pintura. As relações entre pais e filhos em *o remorso de baltazar serapião* são diversificadas: tem-se gertrudes como uma mulher que quer viver sem filhos; tem-se a mãe de aldegundes que dirige um pouco mais de atenção para este filho, talvez porque seja mais novo e, por isso, necessite de maiores cuidados; tem-se afonso que não dá muita atenção aos filhos, tenta ajudá-los, quando são acometidos pela maldição, mas, não obtendo êxito, os expulsa de casa, assim como expulsou brunilde, obrigando-a a viver na casa grande de d. afonso. A principal, e a mais insólita, demonstração de afeto na narrativa fica por conta do carinho que a família serapião tem pela vaca sarga. Tem-se, dessa forma, no âmbito da ficção, uma afetividade menor entre os humanos que entre um humano e um animal.

A miséria econômica não é a causa da miséria afetiva. Um exemplo disso está na relação entre d. catarina e d. afonso, que são o casal abastado da região, mas que não nutrem um pelo outro grandes amores. Outro exemplo está na vaca sarga, que, apesar de viver junto a uma família de miseráveis, todos lhe têm muito afeto. Essa ausência de afeto a que estamos nos referindo não é regra, posto que o afeto está presente em um ou outro ponto aqui elencado, porém ilustra mais uma das tantas misérias em *o remorso de baltazar serapião*.

A análise que ora procedemos, demonstrando de que maneira o dado social e histórico estruturam esteticamente o romance, passa por questões de diversas ordens, entre elas, as relações de poder. Vê-se no romance que tudo é permitido à elite: intervir na vida das pessoas, subjugar-las, enfim, controlá-las. D. afonso é quem autoriza o casamento de baltazar, exige que ermesinda frequente sua casa todas as manhãs e oferece a aldegundes a chance de levar sua arte ao reinado. Só para citar essas três personagens, temos, dessa forma, exemplos de controle da vida dos cidadãos. D. afonso é símbolo daquilo que o poder econômico pode proporcionar. As outras três personagens supracitadas, por outro lado, simbolizam a miséria e as situações a que os miseráveis precisam se submeter. Parece não haver para essas personagens alternativa de sobrevivência fora das condições oferecidas por d. afonso, como, de fato,

não há, tanto é assim que as personagens matam-se umas as outras durante seu isolamento: ermesinda é morta por aldegundes e dagoberto e ambos são mortos por baltazar.

Se a sociedade real contemporânea caminha para uma igualdade de direitos e poderes entre homens e mulheres, a sociedade ficcional construída por Valter Hugo Mãe em *o remorso de baltazar serapião* está muito longe disso, tão longe que se encontra na Idade Média. Lembremos que em nenhum momento da obra ou de nosso trabalho está dito que a narrativa busca um retrato fiel da Idade Média. Nós é que afirmamos haver características semelhantes entre o que está retratado na obra e o referido período histórico. Sendo assim, uma das formas de poder no romance se dá pelo falocentrismo, isto é, pelo poder advindo do fato de alguém pertencer ao sexo masculino. Tal poder é tão absurdo na narrativa que desumaniza os homens, torna-os brutais, animalescos. São exemplos: baltazar, que espancava a esposa ao ponto de deformar seu corpo; aldegundes, que mantinha relações sexuais com a vaca e, mais tarde, passa a violentar a cunhada; afonso, que mata a esposa doente, arrancando-lhe algo das entranhas e esmagando-o com os pés. Citamos os três exemplos, porque seus poderes são exclusivamente fálicos, ou seja, eles são concedidos a estas personagens por serem homens, haja vista que são seres miseráveis, desprovidos de posses, propriedade e qualquer outra autoridade religiosa ou política. D. afonso se diferencia dos exemplos acima, porque seu poder é, antes de tudo, econômico. Se as outras personagens masculinas têm poder sobre as mulheres, a condição econômica de d. afonso lhe dá poder sobre as mulheres e também sobre os homens. Ele é o dono das terras onde todos moram e trabalham. É um vassalo do rei. Daí sua autoridade para interferir diretamente na vida das personagens.

O machismo presente em *o remorso de baltazar serapião* também passa por uma explicação de ordem religiosa. Dissemos que baltazar possuía autoridade por ser homem e que d. afonso possuía poderes por ser homem e por ser rico, tratemos agora do poder advindo da religião. Conforme dito anteriormente, a miséria da família serapião era tão grande, que frequentar a Igreja não lhes era permitido e, por isso, eram atendidos pelo curandeiro, bem como é negado aos serapião que sua mãe seja enterrada pelo padre. Este

torce o nariz para o cadáver da mãe de baltazar e repete que nada ali lhe parece natural e manda que o senhor paulo, um subalterno seu, proceda ao enterro. É também o padre, ao lado de d. afonso, quem autoriza que gertrudes seja queimada. Esse poder dado ao padre é um poder mantido pela Igreja, isto é, pelo argumento religioso, por uma explicação “divina”, uma espécie de autorização de Deus. Concessão semelhante também parece ter sido dada aos homens mais comuns. Segundo a bíblia, Adão é o primeiro da criação de Deus, ele seria, talvez por isso, o “escolhido de Deus”. Eva, por conseguinte, assumiria um papel secundário, como se criada por clemência de Deus. Referimo-nos aqui às personagens bíblicas pelo caráter simbólico que elas têm enquanto representantes do homem e da mulher.

O falocentrismo, do ponto de vista religioso, se justificaria, então, por uma hierarquia divina, uma escolha de Deus: primeiro, o homem; depois, a mulher. Tal pensamento constitui todo o percurso histórico de nossa civilização. Assim o era na antiguidade, quando os imperadores se declaravam filhos de Deus e, depois, na Idade Média, com reis devotando grande parte de suas riquezas à Igreja por acreditarem ser escolhidos de Deus.

O discurso acerca de uma linhagem divina merecedora de benefícios, riquezas e demais poderes políticos e econômicos é antigo. Ele provém da antiguidade. O faraó egípcio, por exemplo, dizia-se um escolhido pelos deuses. Tal prática acontece de maneira diferente com o Cristianismo. Se antes o homem poderia ser um sucessor direto de Deus, no Cristianismo a Igreja passa a atuar como sua representante oficial. É ela, por meio desse argumento, que outorga poderes políticos aos cidadãos mais abastados, donos de propriedades. Tal relação, contudo, se dá mediante retorno econômico. Temos, dessa forma, poderes que se apoiam e se fortalecem mutuamente. A Igreja, por meio da “bênção divina”, confere autoridade política a um proprietário de terras e este passa a ter o compromisso de contribuir economicamente com a Igreja.

O remorso de baltazar serapião, por diversas vezes e diversos enfoques, retorna à questão religiosa e, sobretudo, cristã-católica. Já apontamos em outro ponto deste trabalho a relação que existe entre o fantástico desse romance e o

maravilhoso medieval, maravilhoso este muito explorado pelo cristianismo. Interessa-nos agora expor uma leitura sobre o modo como a religião trata a mulher no romance.

O narrador-personagem, baltazar, não expõe de maneira didática a ideologia da Igreja, mas, por meio dele, podemos perceber que ela não está aberta aos miseráveis e, muito menos, às mulheres miseráveis. Sigamos os seguintes indícios: tem-se um padre que se nega a enterrar a mãe de baltazar, tem-se também d. afonso casando ermesinda, e ambos autorizando que gertrudes seja queimada ainda viva. Não vemos d. catarina sofrer qualquer abuso por parte da Igreja, mas sua condição é diferente dado seu alto poder econômico.

Historicamente, a Igreja reduziu o papel da mulher aos trabalhos domésticos e à reprodução. O que Valter Hugo Mãe faz em seu romance é exacerbar de uma maneira insólita essa condição. Estando a voz das mulheres abaixo do mugido da vaca sarga, não é dado às mulheres o direito de sequer educar seus filhos, sob a justificativa de que as mulheres são perigosas e burras. Estas duas justificativas contribuem para aquela ideia de falocentrismo aludida anteriormente. As mulheres não podem exercer qualquer outra atividade que não a da reprodução e os trabalhos domésticos. Aquelas que fogem a esse padrão habitualmente são castigadas de maneira severa. As que ainda se revoltam contra tal modelo são tidas como bruxas e podem ser queimadas vivas. A ignorância, ou a burrice, é uma condição que tentam impor à mulher, porque, de outra maneira, poria em risco a supremacia masculina, por isso elas são perigosas.

Além da miséria econômica e moral, há nas personagens de *o remorso de baltazar serapião* a miséria intelectual. O conhecimento das personagens pertencentes à família serapião é restrito ao trabalho que desenvolvem. Não há por parte de baltazar, brunilde, afonso ou aldegundes autonomia intelectual que os diferencie das demais personagens, ao contrário, todos são uma massa acrítica fadada a reproduzir comportamentos já praticados. São personagens manipuladas e manipuláveis. Elas são conformadas com a condição social em que vivem, não são capazes de reivindicar seus direitos ou se opor a qualquer

autoridade. São exemplos disso o fato de a Igreja não permitir que os serapião frequentassem a missa, eles assim não fazem, passam ao largo da Igreja; o padre manda que um subalterno realize o enterro da mãe de baltazar e nenhuma das personagens reivindica a presença do padre; d. afonso exige que ermesinda o visite todos os dias, baltazar, mesmo não concordando, consente.

A miséria intelectual dos serapião permite que executem apenas trabalhos manuais de baixa qualificação e pouca complexidade. Mesmo aldegundes, enquanto pinta, faz isso porque busca encontrar a mãe. Trata-se de um trabalho elaborado, mas sem consciência da arte. Não existe técnica para a sua pintura. Seu objetivo consiste em retratar o céu e nele encontrar a mãe. Sem a autonomia intelectual a que estamos nos referindo, os serapião são manipulados tanto do ponto de vista político, não oferecendo resistência a qualquer dos poderes, quanto do ponto de vista econômico, servindo de mão-de-obra ao trabalho braçal e ainda seguem explorados por sua fé, pois não são aceitos pela religião oficial e ficam à revelia de bruxas, feiticeiros e curandeiros.

Todas as misérias (econômica, moral, intelectual) referidas ao longo deste trabalho funcionam como elementos para compor uma miséria maior que é a miséria humana. Também por isso as personagens são animalizadas e assumem comportamentos primitivos. Outra metáfora dessa miséria está na relação que as personagens da família serapião mantêm com a terra: primeiro, porque as terras onde trabalham, de onde tiram seu sustento, não lhes pertencem, depois porque se trata de uma relação de trabalho muito arcaica. A escolha que Mãe faz pelo espaço que parece notadamente um feudo medieval é muito coerente com essa ideia das personagens incivilizadas. Historicamente, a natureza é símbolo daquilo que é primitivo e incivilizado. Dentro dessa perspectiva, está a relação da família serapião com a terra e o seu comportamento em sociedade. Mais uma das tantas misérias da família serapião está também na sua relação com a luz. O espaço de *o remorso de baltazar serapião* nos insere em um ambiente que não é exatamente escuro, mas é de baixa luminosidade. Lembremo-nos que a narrativa se inicia com a família serapião acordando na escuridão da noite, em meio ao que parece ser uma tempestade, para socorrer a vaca sarga. Somado a isso temos aquilo que é o ápice da narrativa, a maldição sofrida por baltazar, aldegundes e

dagoberto, que é a de incinerar e incinerarem-se caso separem-se um do outro. Essas personagens não possuem a capacidade para iluminar. Seus espíritos são brutos, apenas incineram. Aquilo que seria luz para as personagens não é símbolo de saída para qualquer situação, muito menos graça divina ou metáfora de inteligência. A luz gera calor, mas esse calor gera desconforto, não tem uma luz que ilumine, tem-se uma luz que incinera. Mesmo a luz que está nos quadros de aldegundes tem significado fúnebre, porque ela é uma claridade dentro de um luto. Suas imagens possuem a clareza de um céu durante o dia, porque aldegundes está a procurar sua mãe.

Michelle Perrot, em *Os excluídos da História* (2001), dedica três capítulos acerca da história das mulheres. Seu estudo aborda principalmente o século XVIII, mas traz considerações que aproveitamos em nosso trabalho. Ela começa abordando as relações de poder nas quais as mulheres estão inseridas, segue narrando a importância das mulheres em manifestações populares e termina por descrever o perfil da mulher dona de casa em Paris, no século XIX. Neste trabalho, fazemos um forte uso das ideias presentes no primeiro dos três capítulos dedicados às mulheres, porque nele percebemos maior identificação com as personagens de *o remorso de baltazar serapião*. Ao falarmos de machismo e falocentrismo, estamos nos inserindo na questão de relação de poder entre homens e mulheres. Tanto no passado histórico quanto no presente, bem como em *o remorso de baltazar serapião*, a questão do poder está no centro das relações entre homens e mulheres.

Ao tratarmos dos vários tipos de misérias presentes no romance, falamos do poder falocêntrico referendado pela Igreja, pelos senhores de terras e pela tradição. Este poder é religioso, econômico e político. Sendo desta forma, como ficam as mulheres? Há casos em que elas são meramente excluídas desse poder político, há outros em que a exclusão vem acompanhada de justificativas e compensações, e há outros, ainda, em que essa exclusão se dá em graus variados como esclareceremos em seguida.

A mãe de baltazar, brunilde e ermesinda são exemplos das mulheres simplesmente excluídas do poder político. As personagens masculinas não lhes imputam qualquer poder nas tomadas de decisões. Não há para elas

qualquer possibilidade de gerenciar outra coisa que não seja do domínio doméstico. Gertrudes também está fora do poder político. Então, assumir-se como bruxa garante-lhe alguma compensação: a sobrevivência, a certeza de que não será mais caçada e que ainda será temida.

D. catarina também está fora do poder político, mas em um grau diferente das demais personagens, porque ser esposa de d. afonso, o homem poderoso da região, a coloca em condição de mulher privilegiada, lhe garante algum tipo de poder. Ela passa a ser, portanto, diferente das mulheres pobres, das mulheres do povo. Ao assumir a postura de opressora, passa a não reconhecer os outros como iguais. É por meio dessa condição que d. catarina age com tirania sobre suas empregadas e as demais personagens.

As diversas formas de poder estão distribuídas nas diversas instâncias: no âmbito da família, por meio dos pais e maridos; no âmbito da comunidade local, sendo exemplo disso d. afonso, o mandatário da região; e no âmbito do estado, estão o rei e a Igreja. Sendo d. afonso o representante local do rei e o padre o representante local da Igreja, juntos são representantes da entidade maior que é o Estado.

Gertrudes é perseguida, porque parece simbolizar a “nova Eva”, capaz de suscitar o fervor daqueles – poucos – que sonham com companheiras inteligentes e livres, porém, suscita de forma mais generalizada o medo daqueles que temem ser desbancados e veem nessa ameaça do poder feminino o risco de degenerescência da raça e a decadência dos costumes. Se gertrudes fosse ouvida por mais personagens femininas, sua visão de mundo poderia influenciá-las, e mais mulheres desse tipo colocariam em risco a supremacia masculina.

Ver as mulheres como seres perigosos é resultado da combinação de elementos, como os descritos acima, estrategicamente construídos pelo romance. E, para que sejam vistas como burras, os homens intencionalmente criaram uma conduta de impor o silêncio às mulheres, a rebaixar suas conversas ao nível da tagarelice, para que elas não ousem sequer falar na presença masculina. Por isso, a voz das mulheres precisa estar abaixo do

mugido da vaca, precisa ser esvaziada de sentido, precisa ser calada, como o é, quando o narrador escamoteia o que as personagens femininas poderiam dizer. O número de falas das personagens femininas é infinitamente menor que o número de falas masculinas. Tal constatação já evidencia o desejo silenciar as mulheres.

Aos homens é dado o cérebro (muito mais importante que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos. Dessa forma, as mulheres não estariam ligadas a razão, seriam menos capazes de agir sozinhas.

O fato de baltazar narrar o romance significa dizer que tanto o romance quanto a história são narrados pela voz masculina, isto é, até a história das mulheres é contada por homens, o que, de certa forma, faz com que desconfiemos da fidelidade dos fatos narrados. O homem aparece como o único cidadão integral, restando às mulheres a função civilizatória de criar os filhos.

Conclusão

Com o intuito de verificar a condição feminina em *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe, e de que modo o insólito potencializa essa condição, procuramos acompanhar o encaminhamento que a narrativa e, posteriormente, o romance, enquanto gêneros, tiveram com a modernidade. Para tanto, o embasamento teórico teve como referência os estudos de Walter Benjamin, que anunciam o fim da narrativa tradicional, com a chegada da era moderna. Bakhtin, por sua vez, trata do nascimento do romance como um gênero muito característico do citado período, passível de adaptações e experimentações. Sendo assim, inscrevemos a obra de Mãe no contexto das narrativas da modernidade, entre outras coisas, por suas experimentações linguísticas e pelo tipo de linguagem utilizada em seu romance.

Isso feito, passamos a investigar de que maneira a condição feminina estava simbolizada no romance. Amparados pela crítica sociológica de Antonio Candido, valemo-nos principalmente de descrições do tempo, do espaço, das personagens e, por vezes, recorremos à história, para garantir a validade de nossos argumentos.

Com Macedo, vemos que as mulheres eram como frutos podres para os teólogos medievais. Esses ainda formulavam-lhes virtudes tais como a obediência e a servidão. Para os homens dotados de algum poder político e/ou econômico, as mulheres eram objetos sexuais ou de força de trabalho.

As mulheres foram massacradas ao longo da história e, até hoje, não conquistaram plenamente seu espaço na sociedade. Valter Hugo Mãe faz com que o leitor sinta isso, tornando insólitas situações presentes no romance. Para analisar tal mecanismo, partimos do conceito de “fantástico” em Todorov, segundo o qual o texto fantástico teria como característica fundamental causar no leitor a hesitação entre o natural e o sobrenatural. Confrontamos o fantástico todoroviano e o maravilhoso medieval descrito por Jacques Le Goff, para quem o sobrenatural estaria ligado à questão religiosa, ao milagre.

No tipo de insólito construído por Mãe, encontramos traços do “neofantástico”, conceito cunhado por Jaime Alazraki para narrativas que

partem do evento insólito, tratando-o como natural, isto é, sem irrupções, sem que se estabeleça previamente uma ordem lógica para, em seguida, quebrá-la. As ideias de Bakhtin acerca do grotesco serviram para aclarar o caráter simbólico de situações pelas quais passavam as personagens de *o remorso de baltazar serapião*. Sendo, segundo Bakhtin (1999), os limites do corpo grotesco, os limites do mundo, vê-se que a carga semântica de determinadas situações das personagens extrapolam o limite da ficção e passam a tocar o leitor empírico quanto ao mundo que o rodeia. Não foi objetivo deste trabalho rotular o tipo de fantástico que Mãe teria construído ao longo do romance, pois julgamos mais importante descrever por quais tipos de insólitos passavam sua obra.

O modo como *o remorso de baltazar serapião* torna insólita a condição feminina leva-nos a afirmar que a complexidade existente na relação entre homens e mulheres não está nem nunca foi satisfatoriamente superada. O romance termina por instaurar pontos que se tornam duplos para o leitor, pois este, de maneira responsiva, confronta o tempo projetado no romance com o tempo real em que vive e acaba avaliando o que há de progressista ou retrógrado em seu tempo e sua sociedade. A questão feminina está latente no romance, mas outras questões como as relações familiares, conjugais, trabalhistas, religiosas também são abordadas de maneira mais ou menos sutil. Falamos do romance, mas a ficção confunde-se com a realidade quando buscamos estudos como o de Michelle Perrot, que trata exatamente da relação de poder entre homens e mulheres ao longo da história. Segundo Perrot, existiriam várias forma de poder, isto é, poderes, e eles estariam nas mãos masculinas. Entretanto, a mulher, ao longo do tempo, vem reivindicando sua participação nesses poderes. Com Michelle Perrot, constatamos que essa questão dos poderes em mãos femininas está longe de ser plenamente resolvida. Já com *o remorso de baltazar serapião*, o destino dessa questão parece muito mais fatalista, pois talvez ela nunca se resolva.

A leitura que oferecemos do referido romance obviamente não esgota os diversos aspectos da obra que ainda podem ser explorados, dada a sua instigante e complexa construção, mas esperamos ter aberto caminho para as discussões que virão a surgir.

Referências Bibliográficas

ALAZRAKI, J. ¿Qué Es lo Neofantástico? In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

ALVAREZ, R. G. H. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Revista Fronteiraz**, São Paulo, v.3, n.3, p. 01-09, set. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais**. 4.ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade Federal de Brasília, 1999. p. 265-322.

_____. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4.ed. Tradução de Aurora Fornoni BERNADINI. São Paulo: Editora Unesp, 1998. pp. 397-428.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. **Antologia de la literatura fantástica**. 5ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009. (Contemporânea)

CANDIDO, Antonio et al. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 53-80. (Série Debates)

_____. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2 Acesso em: 30 set. 2013.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 4 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. Não contar mais. In: _____. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 55-72.

GARCIA, Flávio, organizador. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. in.: **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa: Estampa, 1984. Vol. 2.

_____, **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 5.ed. rev. ampl. São Paulo: Contexto, 2002. (Repensando a História).

MÃE, Valter Hugo. **o remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.